

Molière

Heinrich Schneegans

Geisteshelden

(Führende Geister)

Eine Sammlung von Biographieen

Zweiundvierzigster Band

Berlin
Ernst Hofmann & Co.
1902



Molière

Original in der Sammlung des Herzogs von Aumale (Chantilly)

Molière

Von

Heinrich Schneegans
Professor der romanischen Philologie
an der Universität Würzburg

Mit Bildnis

Berlin
Ernst Hofmann & Co.
1902

Drittes Tausend

Wendelin Förster

zu seinem 25jährigen Bonner Professorenjubiläum

in dankbarer Verehrung

der Verfasser

Vorwort

Molière und kein Ende! Ist eine neue deutsche Molière-Biographie wirklich ein Bedürfnis? — Wenn man bedenkt, daß seit dem Erscheinen von Mahrenholtz' und Lotheißens Werken über Molière mehr als zwanzig Jahre vergangen sind, während deren die philologische Forschung in Frankreich und Deutschland unablässig daran gearbeitet hat, dem Leben des Dichters bis in seine geringfügigsten Einzelheiten nachzuspüren und das Verständnis seiner Werke zu fördern, wird man die Frage wohl entschieden bejahen müssen. Aber unser Büchlein möchte nicht bloß die bisherigen Forschungsergebnisse in kurzer, auch für den gebildeten Laien verständlicher Weise zusammenfassen. Nach der einen oder anderen Richtung hin war unseres Erachtens manches hinzuzufügen. So sorgfältig den Quellen von Molières Werken nachgespürt worden ist, die Originalität des Dichters kam trotzdem nicht klar zur Geltung, weil es diesen Arbeiten an Perspektive mangelte. Auch die eigenartige Kompositionsart des Komikers in künstlerischer und technischer Hinsicht lag immer noch zu sehr im Dunkeln. Seine kulturelle Bedeutung als Kämpfer trat

nicht scharf genug hervor. Bei dem engen uns zugemessenen Raum konnten wir nur im Rahmen des biographischen Bildes auf diese Fragen eingehen. Streng chronologische Anordnung — ein übrigens von den anderen deutschen Molière-Biographien noch nicht befolgter Weg — erschien uns aber besonders deshalb ratsam, weil bei der Subjektivität unseres Komikers der Zusammenhang zwischen seinen äußeren Erlebnissen und seinem dichterischen Schaffen außerordentlich wichtig ist.

Möge es uns gelungen sein, den Dichter und den Menschen in seiner Größe, aber auch in seinen Schwächen, wahrheitsgetreu und anschaulich geschildert zu haben.

Würzburg, im September 1901.

Heinrich Schneegans.

Inhalt

I

Kindheit und erste Anfänge

Als Ludwig XIV. einst Boileau fragte, wer als der bedeutendste Schriftsteller seiner Zeit wohl anzusehen sei, soll ihm dieser ohne Zögern Molière genannt haben. Der König war sehr verwundert; er hätte es nie geglaubt, bemerkte er, doch müsse sich Boileau darauf besser verstehen als er. Heutzutage würde wohl keiner mehr die Verwunderung des Königs teilen. Die Litteraten sowohl als das große Publikum würden sogar noch weiter gehen, als Boileau, und Molière als den bedeutendsten Schriftsteller seines Volkes überhaupt bezeichnen. Die Stelle, die in Deutschland Goethe, in England Shakespeare, in Italien Dante einnimmt, wird in Frankreich Molière zuerkannt. Zwar wird es nicht an solchen fehlen, die sich darüber wundern, daß einem Komiker wie ihm der erste Platz unter den Schriftstellern seines Volkes eingeräumt wird. Neben der allumfassenden Wirksamkeit eines Dante und Goethe, neben der gewaltigen Bedeutsamkeit eines Tragikers wie Shakespeare erscheint zweifellos Molières Bethätigung etwas eng beschränkt. Aber Frankreich hat keine Dichter, die in so großartigen Schöpfungen wie die göttliche Komödie die Weltanschauung einer ganzen Zeit wiederspiegelten, oder wie Goethe auf allen Gebieten der Litteratur beinahe gleiche Meisterschaft bekundet hätten. Voltaire hat zwar den Geist seines Volkes mit bewunderungs=

würdiger Allseitigkeit zum Ausdruck gebracht, aber es fehlt ihm doch zu sehr die Wärme der Begeisterung, das Unbewußte des poetischen Dranges; als daß er der führende Dichter seines Volkes genannt werden könnte; und Victor Hugo, der zwar den Ehrgeiz hatte, bei seiner Bethätigung auf allen litterarischen Gebieten der Prophet von Frankreichs Litteratur zu werden, ist doch nur der beredte und schwungvolle Sprecher einer bestimmten, von lyrischem Hauche getragenen Schule. Kein Tragiker reicht in Frankreich nur einigermaßen an Shakespeare heran. Dagegen vereinigt Molière in sich die Meisterschaft in einer poetischen Gattung mit der seinem Volke eigentümlichen Lebensanschauung.

Daß die Gattung, in der Frankreich den höchsten Ruhm geerntet, gerade die Komödie ist, hat seine besonderen Gründe. Mehr als irgend eine Litteratur ist, wie G. Paris gesagt hat, die französische von sozialem Geiste erfüllt. Der französische Schriftsteller hat nicht, wie der deutsche, das Bedürfnis, in seinen litterarischen Werken seine persönlichen Empfindungen zum Ausdruck zu bringen, nur um sein Herz zu entlasten, zu befreien von dem, was seine ganze Seele erfüllt. Der Franzose denkt vor allem an die Wirkung, die er auf das Publikum ausüben will; deshalb achtet er auch stets sorglich auf die Form, während sie von uns Deutschen, die wir mehr zu unserer individuellen Befriedigung schreiben, vernachlässigt wird. In der Lyrik ist der Franzose nur zur Zeit der Romantik ein Meister gewesen, denn er stand damals unter deutschem, also individuellem Einfluß. In der religiösen Litteratur predigt und diskutiert er mehr, als daß er in mystischer Extase seine intimsten Gefühle auszudrücken versuchte. Dem französischen mittelalterlichen Volksepos kommt es viel weniger darauf an, die Schicksale irgend eines bestimmten

Helden interessant zu gestalten, als die kriegerischen und religiösen Bestrebungen und Anschauungen einer ganzen Klasse zur Darstellung zu bringen. In keiner litterarischen Gattung kommt das soziale Element so sehr zur Geltung als in der dramatischen. Nicht zu einem einzelnen Leser, in der Stille seines Kämmerleins, spricht der dramatische Dichter; wirkliche Personen von Fleisch und Blut, die da kommen und gehen, sprechen und handeln, wie sonst im Leben, läßt er vor eine große Versammlung hintreten, welche sofort ihren Beifall oder ihre Mißbilligung unzweideutig und geräuschvoll auszudrücken in der Lage ist. Und namentlich in der Komödie stellt sich zwischen Bühne und Publikum sofort der lebhafteste Austausch her; denn was dieser ganzen Gesellschaft vorgeführt wird, das sind gerade ihre eigenen Gebrechen und Fehler; ihre eigenen Thorheiten werden vor ihren Augen lächerlich gemacht. Für und wider die Ansichten des Dichters nimmt das Publikum Partei. Bald jauchzt es ihm begeistert Beifall zu, weil er seinen Gefühlen und Empfindungen schmeichelt oder das in seinen Augen Hassenswürdige angreift, bald verhöhnt es ihn oder verfolgt ihn, weil er Ansichten verficht, die den seinigen entgegengesetzt sind. In keinem Lande spielt die öffentliche Meinung eine so hervorragende Rolle als in Frankreich. Die gewaltige Macht der dortigen Presse ist ein deutlicher Beweis dafür. So dürfen wir uns denn nicht wundern, daß auch die Komödie von jeher ganz besonderen Anklang in diesem Lande gefunden hat. Dazu kommt noch ein anderes hinzu. Der Franzose ist von Haus aus kritisch angelegt. Dank der Klarheit und Feinheit seines Geistes erkennt er leicht das Lächerliche an Menschen und Dingen und macht sich um so lieber darüber lustig, als ihm seine angeborene Eitelkeit seine eigenen Schwächen verdeckt und die der andern in desto grellerem

Licht erscheinen läßt. Aber er ist in seinem Spott im allgemeinen nicht bösartig. Er ist jovial und lustig, er ist auch nachsichtig den Schwächen der andern gegenüber. Die Thorheiten der Menschen empören oder entsetzen ihn selten. Seine Satiriker sind keine Juvenale oder Swifts, die an der Welt verzweifeln und sich zu düsterer Melancholie hinreißen lassen. Ein Rabelais lacht aus vollem Halse, und ein Régnier läßt sich seine gute Laune nicht durch die Thorheiten der Menschen vertreiben. Der Franzose ist leichtsinnig; er geht den Dingen nicht gerne auf den Grund; so lacht er denn auch über Dinge, die nicht lachenswert sind; er lacht nur, um zu lachen, und sein Lachen ist dann harmlos und naiv. So scheint er zur Komödie wie prädestiniert zu sein, und zwar sowohl zur Posse, die ohne Hintergedanken lacht, um zu lachen, als auch zum satirischen Lustspiel, welches alles, was dem Ideal des Künstlers nicht entspricht, verspottet, um es zu vernichten. Wenn wir uns dies vergegenwärtigen, werden wir uns nicht mehr wundern, daß Frankreich gerade in der Komödie das Vollkommenste erreicht hat.

In besonderem Maße hervorragend war bereits im Mittelalter die soziale Bedeutung der komischen Poesie Frankreichs. Nicht bloß der Umstand, daß es keine eigentlichen Schauspielertruppen gab, sondern das Volk selbst spielend auftrat, auch die Thatsache, daß die komische dramatische Poesie sich viel direkter als jetzt mit den Tagesereignissen abfaßte und infolgedessen häufig die Rolle der Kanzel und des Gerichts, der Presse oder der Rednerbühne übernahm, ist ein Zeichen für das gewaltige Interesse, welches diese Gattung im ganzen Volke hervorrufen, und für den ausschlaggebenden Einfluß, den sie auf die ganze Zeit ausüben mußte. Die einzelnen Gattungen der komischen Poesie unterschieden sich nicht scharf von

einander. Doch war die Farce mehr ein harmlos naives Stück, welches zwar oft noch von empörender Roheit, aber doch im allgemeinen ohne agressive Tendenz war; die Sotie, welche von den sogenannten Narren in ihrem grüngelben Anzug mit Schellenkappe und Eselsohren gespielt wurde, griff mit unglaublicher Kühnheit in das politische Tagesgetriebe hinein; die Moralität, bei weitem die ernsteste der drei Gattungen, suchte in allegorischer Form moralische Lehren zu erteilen, vor dem Laster zu warnen und die Tugend zu preisen. Dramatische Stücke in unserm Sinne waren sie noch nicht. Handlung, Intrigue, Charakterzeichnung waren noch kaum vorhanden. Nur in wenigen Stücken, so namentlich in der berühmten ‚Farce de Pathelin‘, lassen sich Ansätze dazu bemerken. Bis tief in das sechzehnte Jahrhundert hinein erfreute sich das Volk an dieser mittelalterlichen Komik, welche namentlich im fünfzehnten Jahrhundert geblüht hatte. Welch weittragende Bedeutung für das ganze soziale Leben der damaligen Zeit diese Stücke hatten, ersehen wir daraus, daß Könige es nicht verschmähten, die Hilfe der komischen Muse in Anspruch zu nehmen, um im politischen Sinne auf die öffentliche Meinung zu wirken.

In der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts vollzog sich infolge der Renaissance, welche das ganze Geistesleben Frankreichs umbildete, auch in der Komödie allmählich eine Wandlung. Man suchte bei den Italienern, welche ihrerseits auf die Alten zurückgingen, nachahmenswerte Muster. Die Änderungen, die man gegen früher vornahm, waren zwar anfangs mehr äußerlicher Art. Man strebte danach, statt der zusammenhangslosen Scenen der alten Farcen eine in mehrere Akte geteilte, einheitlichere dramatische Handlung vorzuführen. Man gebrauchte eine freiere und gewähltere Sprache als früher. Aber erst all-

mählich vertauschte man den achtsilbigen mittelalterlichen Vers gegen die Prosa. Der antike Einfluß zeigte sich namentlich darin, daß man den Dienern, den Nachfolgern der früheren Sklaven, die Fäden der ganzen Intrigue in die Hand gab und die weiblichen Rollen recht nebensächlich behandelte. Wie in den italienischen Komödien drehte sich der Inhalt des ganzen Stückes um eine schlau ersonnene und glücklich zu Ende geführte List, oder beruhte auf der Verwechslung und schließlich auf der Wiedererkennung einzelner Personen. Nach antikem Muster spielte das Stück gewöhnlich auf öffentlichem Platze zwischen zwei Nachbarhäusern; das dramatisch Wirksamste wurde erzählt und nicht auf der Bühne selbst dargestellt. Der Ton war leichtfertig; von sittlicher Tendenz war keine Spur zu bemerken; die Komik dieser Stücke wollte nur unterhalten, nicht sittliche Schäden lächerlich machen. Mit der Zeit versuchte man immer mehr der äußeren Einkleidung der Stücke französisches Aussehen zu verleihen. Die Handlung wurde nach Paris verlegt, die Namen wurden französiert, die Sitten mußten sich so viel als möglich den einheimischen anbequemen. Auf echt französischen Ausdruck legte man besonderes Gewicht. Namentlich war es Larivey, der um die Wende des sechzehnten zum siebzehnten Jahrhundert in seinen den Italienern entnommenen Komödien in dieser Hinsicht zu wirken unternahm.

Der Aufschwung, den die Komödie unter diesem Dichter genommen hatte, erlahmte wieder am Anfang des siebzehnten Jahrhunderts. Neben der Pastorale, dem dramatischen Hirtengedicht und der Tragikomödie, die um diese Zeit mächtig emporblühen, kommt nur die roheste, mit Zoten gewürzte Farce der ‚Gros Guillaume‘, ‚Gautier Garguille‘ und ‚Turlupin‘ auf. Daß im Vergleich zu diesen Jahrmarktsstücken, die auf litterarische Bedeutung kaum

Anspruch erheben dürfen, die Stegreifkomödie der Italiener, welche seit dem Ende des vorhergehenden Jahrhunderts in Frankreich Eingang gefunden hatte, bei den Gebildeten viel größeren Anklang fand, wird nicht Wunder nehmen. Die italienischen Schauspieler, welche den Dialog dieser nur dem Gedankengange nach fixierten Stücke jedesmal improvisierten, waren in ihrer Art Künstler ersten Ranges und verstanden sich auf die Technik der Bühne wie keine anderen damals. So konnte denn nur ganz langsam und unter großen Schwierigkeiten ein echt französisches Lustspiel sich neben ihnen den Weg bahnen. Zuerst entnahm diese neue Art Komödie ihre Muster der spanischen dramatischen Litteratur, welche gerade am Anfang des siebzehnten Jahrhunderts einen großartigen Aufschwung genommen hatte; die verwickelte Intrigue, die Beweglichkeit der Scene, die Vorliebe für das Abenteuerliche, die Affektiertheit der nach geistreichen Pointen haschenden Sprache bildete die Hauptmerkmale jener Komödie, die es auch nur auf Unterhaltung, nicht auf Satirisierung der damaligen Sitten absah. Von eigentlicher Charakteristik ist auch hier noch keine Rede. In allen Komödien kommen mehr oder weniger immer dieselben Typen vor: der bramarbasierende Kapitän Matamoros, der sich seiner ungeheuerlichen Waffenthaten und seines phänomenalen Glücks beim schönen Geschlecht rühmt; der schmeichlerische Parasit, der es so schlau einzurichten weiß, daß er immer auf Kosten anderer lebt; der schmutzige, grobe, eitle Pedant, der durch ein unverständliches Kauderwelsch den anderen imponieren will; der geizige, stets unzufriedene, mürrische Greis, der sich von den anderen foppen läßt; die listige, wenig skrupulöse Intrigantin, die gerne den jungen Leuten liebenswürdige Dienste erweist, und die schurkischen, witzigen, frechen, nie verlegenen Diener, welche stets neue Streiche im Schilde

führen und ihre jungen Herren aus jeder Patsche geschickt zu ziehen wissen. Sie alle, mögen sie nun dem spanischen, dem italienischen oder auch dem antiken Lustspiel ihren Ursprung verdanken, sind keine lebenden, aktuellen Gestalten, sondern meistens bis zur grotesken Karikatur aufgeblähte, stereotyp wiederkehrende Phantasiegebilde. Auch die beiden originellsten Dramatiker dieser vorbereitenden Epoche, Desmarets de Saint Sorlin, der in seinen ‚Visionnaires' einen Anlauf zur Sittenkomödie nimmt, und Corneille, der seit seinen ersten Stücken den Zweck zu verfolgen scheint, das französische Lustspiel von den Fesseln der Fremde zu lösen, sind noch in mancher Hinsicht im Banne der Tradition. Nur in seinem ‚Schwindler', dem ‚Menteur', welcher im Jahre 1642 einen durchschlagenden Erfolg in Paris erlebte, vermochte Corneille ein wirkliches satirisches Charakterbild zu schaffen, das auch trotz seiner spanischen Herkunft uns durchaus französisch anmutet. An ein solches Vorbild mußte man sich anlehnen, wenn man eine echt französische Komödie ins Leben rufen wollte. Corneille selbst war zu sehr Tragiker, als daß er seine Aufmerksamkeit längere Zeit auf derartiges hätte richten wollen. Er schwebte in den höheren Regionen des Ideals und hatte für die Wirklichkeit zu wenig Verständnis. Ein anderer sollte berufen sein, das Werk, das er begonnen, in ganz origineller Weise fortzusetzen, die Fesseln der Überlieferung zu sprengen und ein in jeder Hinsicht französisches Lustspiel zu schaffen.

Als der ‚Menteur' Corneilles 1642 aufgeführt wurde, hätte gewiß noch niemand in einem zwanzigjährigen Jüngling Jean Baptiste Poquelin, welcher gerade seine juristischen Studien in Orleans beendigt hatte und sich nun mit dem Gedanken trug zur Bühne überzugehen, den künftigen Schöpfer des echt französischen Lustspiels ahnen können. Er selbst wird wohl kaum damals schon gewußt haben, ob der

dunkle Drang, der ihn zum Theater trieb, ihn zur Tragödie oder Komödie führen würde. Lange, bange Jahre des Tastens und Suchens, eine schwere Zeit der Prüfung mußte er durchmachen, bevor er schließlich sein Lebensziel erkannte. Für sein späteres Wirken ist diese Vorbereitungszeit aber ungemein fruchtbar gewesen. Nur der wird den Dichter wirklich verstehen, der in jeder Hinsicht die Eindrücke würdigt, die er in seiner Kindheit und Jugend erhalten. Aus ihnen läßt sich manche Eigentümlichkeit seines Wesens und seines Wirkens erklären.

Unter der schwachen Regierung Ludwigs XIII., am 15. Januar 1622, wurde der Dichter, der später unter dem Namen Molière so große Berühmtheit erlangen sollte, in Paris geboren. Er stammte aus ehrbarer Kaufmannsfamilie. Die Poquelins — das war der Name seiner Familie — waren schon in der zweiten Generation Tapezierer, und auch seine Mutter, mit ihrem Mädchennamen Marie Cressé, war eine Tapeziererstochter. Er, der älteste Sohn seiner Eltern, war gerade neun Monate nach ihrer Heirat geboren. In der Taufe, die am Tage der Geburt in Saint Eustache vollzogen wurde, erhielt er den Namen Jean Baptiste. In welchem Hause Molière zur Welt kam, können wir mit voller Sicherheit nicht mehr ermitteln. Wohl ziert eine schwarze Marmortafel seit dem Jahre 1876 ein Haus der Rue Saint Honoré 96, an der Ecke der jetzigen Rue Sauval, früher Rue des Vieilles Etuves No. 2, und macht in goldenen Lettern den Vorübergehenden darauf aufmerksam, daß dieses Haus auf dem Platze desjenigen erbaut wurde, in welchem Molière geboren wurde. Doch ist dies nicht ganz sicher. Wir wissen nur, daß Molières Vater im Jahre 1637 hier wohnte. Alle Wahrscheinlichkeit spricht aber dafür, daß dies nicht seine erste Wohnung war, denn als er heiratete, war er ein

wenig vermögender Mann, der sich eine so geräumige Wohnung nicht leicht hätte leisten können. Ob aber deshalb die Tradition, welche noch Ende des achtzehnten Jahrhunderts Molières Geburtshaus in der Rue de la Tonnellerie suchte, Recht hat, ist nicht zu beweisen. Übrigens steht heutzutage weder das eine noch das andere Haus mehr. Wir wissen nur noch, daß das Haus der Rue des Vieilles Etuves, in dem Molière jedenfalls seit seinem fünfzehnten Jahre wohnte, ein malerisches Bauwerk aus dem sechzehnten Jahrhundert war, das wegen eines merkwürdigen Eckpfeilers im Volksmunde den Namen des Pavillon des singes führte. Es zierten ihn nämlich Holzschnitzereien, welche Affen darstellten, die an einem Orangenbaum hinaufkletterten und am Fuße desselben spielten. Vielleicht hat sich Molière später an dieses Bild am Wohnhause seiner Jugend erinnert, als er im Jahre 1666 für eine Ausgabe seiner Lustspiele als Wappen ein Titelblatt machen ließ, das er dann auch für sein Silberzeug annahm, in dem ein Affe einen Spiegel, ein anderer eine Maske hielt. Oder hat er damit in seiner feinen, humorvollen Weise seinen Feinden antworten wollen, die ihn so häufig wegen seines scharfen Nachahmungstalentes einen „Affen“ seiner Nebenmenschen nannten?

Wenn wir auch Molières Geburtshaus nicht kennen, so wissen wir doch bestimmt, daß er im Markthallenviertel zur Welt kam, in welchem so viele französische Dichter das Licht der Welt erblickten, die sich durch prickelnden Witz und heitere Laune, durch ihren echt französischen Humor hervorthaten. Regnard, Voltaire, Beaumarchais, Béranger, Scribe, sie sind alle Söhne jenes volkstümlichen Teiles des alten Paris, wo sie vielleicht im Verkehr mit dem schalkhaft und fröhlich angelegten Volke jenen muntern Frohsinn und jene joviale Lebenslust sich angeeignet haben

mögen, welche sie alle mehr oder minder charakterisiert. In diesem bewegten Stadtviertel, mit seinen Buden und Schenken, mit seinem fortwährenden Kommen und Gehen von Passanten und Käufern hatte der junge Poquelin reichlich Gelegenheit, die Sprache und Anschauung des Pariser Volkes kennen zu lernen. Und für seinen Vater war diese Lage seines Hauses von nicht geringerem Vorteil. Sein Geschäft gedieh vortrefflich. Zehn Jahre nach seiner Heirat erwarb er von seinem Bruder das Amt eines Hoftapezierers, welches ihm die Kundschaft auch der feinsten Aristokratie zuführte. Auch als Fabrikant von Luxusmöbeln genoß er einen Ruf.

Das Blühen seines Geschäftes mußte ihm um so willkommener sein, als infolge der steten Vergrößerung seiner Familie seine Ausgaben immer wuchsen. Neben dem älteren Jean Baptiste hatte er zwei weitere Söhne und eine Tochter. Zwei andere Kinder starben. Leider wollte es das Unglück, daß dem kleinen Jean Baptiste seine Mutter durch den Tod entrissen wurde, als er kaum das zehnte Jahr überschritten hatte. Für seine ganze Entwickelung wird es gewiß von Einfluß gewesen sein, daß er ohne die liebevolle Fürsorge einer Mutter aufwuchs. Mit Recht hat man darauf aufmerksam gemacht, daß in seinen Komödien die Mütter keine Rolle spielen. Die meisten Väter in seinen Lustspielen sind Witwer. Die Jünglinge und jungen Mädchen, die sich fast immer im Gegensatz zu ihrem Vater befinden, sind nicht in der Lage, bei einer Mutter Trost oder Verständnis zu finden. Ähnlich wird es auch für ihn in seinen Jünglingsjahren gewesen sein.

Aber wenn er auch von seiner Mutter in seiner Entwickelung kaum beeinflußt werden konnte, so war doch die Möglichkeit vorhanden, daß er einiges von ihr erbte. Da

sie früh starb, hat man sich vorgestellt, daß sie von zarter Konstitution war und daß der Dichter, welcher selbst sehr oft krank wurde, den Hang zur Kränklichkeit geerbt haben mochte. Aus dem bei ihrem Tode aufgesetzten, uns erhaltenen Inventar ihres Hausstandes scheint hervorzugehen, daß sie eine sorgsame Hausfrau war, zugleich aber auch Sinn für geschmackvolle Eleganz hatte. In dem Zuge, daß sie in einem kleinen, mit Stickerei überzogenen Köfferchen die Wäsche, welche ihre Kinder bei der Taufe trugen, aufbewahrte, spiegelt sich zarte und feine Empfindungsweise wieder. Es sind dies Züge, die wir später bei Molière wiederfinden werden. Auf eine geschmackvoll eingerichtete, nicht bloß mit Eleganz, sondern sogar mit einem gewissen kunstsinnigen Luxus ausgestattete Wohnung legte er später großes Gewicht. Ebenso bezeugte er stets äußerst feinfühlende Empfindsamkeit in allem, was die ihm Nahestehenden betraf.

Lange blieb der Vater unseres Dichters nicht Witwer. Seine vielen Kinder ließen die Anwesenheit einer Frau im Hause durchaus notwendig erscheinen. So verlobte er sich denn nicht ganz ein Jahr nach dem Tode Maries mit der Tochter eines angesehenen Pariser Kaufmannes, Catherine Fleurette. Kurze Zeit darauf, am 30. Mai 1633 wurde die Heirat in Saint Germain l'Auxerrois vollzogen. Aber Poquelin sollte nicht lange das Glück der Ehe kosten. Als seine Frau ihm zum zweiten Mal — drei Jahre nach der Heirat — ein Töchterchen gebar, starb sie am Kindbettfieber.

Über den Charakter von Molières Stiefmutter hat man manches gefabelt. Weil der Dichter später einmal in einer Komödie, dem ‚Eingebildeten Kranken', eine böse Stiefmutter gezeichnet hatte, meinte man sofort, er hätte dabei die eigene Stiefmutter im Auge gehabt. Diese Annahme

ist zu oberflächlich, als daß sie eine Erörterung nötig machte. Wir haben gar keine Anhaltspunkte dafür, daß sie eine böse Frau gewesen sei. Eher könnte man aus dem Umstand, daß sie als junges Mädchen einen Witwer mit vielen Kindern heiratete, auf ihre Uneigennützigkeit schließen. Es war gewiß keine geringe Aufgabe, die sie damit übernahm.

Besser als Molières Mutter und Stiefmutter kennen wir seinen Vater. Er scheint ein vortrefflicher und in seiner Zunft hochangesehener Geschäftsmann gewesen zu sein. Daß man von ihm auch als Hoftapezierer sehr viel hielt, dürfte daraus hervorgehen, daß er unter die Sachverständigen aufgenommen wurde, die mit der Inventur eines Teils des königlichen Mobiliars beauftragt waren. Außer durch sein Tapezierergeschäft suchte Poquelin noch durch Ausleihen größerer oder kleinerer Summen sein Vermögen zu vermehren. Und es gelang ihm um so eher auf diese Weise in glänzende Verhältnisse zu kommen, als er keine Mittel und Wege scheute, um seine Gläubiger zum Zahlen zu zwingen. Da Molières Komödienväter häufig als hartherzig und geizig dargestellt werden, hat man auch hier wieder an Anspielungen auf persönliche Verhältnisse gedacht. Diese Annahme ist nicht ohne weiteres abzuweisen, wenn auch zu bedenken bleibt, daß die Härte und der Geiz auch schon in den früheren Komödien häufig die hervorstechende Eigenschaft der Lustspielväter ist.

Seinem Sohne gegenüber scheint aber zuerst der alte Poquelin nichts weniger als geizig gewesen zu sein. Er begnügte sich nicht damit, ihm die gewöhnliche Unterweisung der Bürgersöhne auf der Gemeindeschule zu geben, sondern ließ ihn vom November 1636 an eine ausgesprochen aristokratische Schule, das Collège de Clermont besuchen. Daß er ihn etwa auf diese Weise auf einen ge-

lehrten Beruf habe vorbereiten wollen, erscheint uns trotzdem nicht wahrscheinlich. Sehen wir ihn doch gerade im darauffolgenden Jahre seinem Jean Baptiste die Anwartschaft auf sein Amt als Hoftapezierer und königlicher Kammerdiener sichern. Nur für einen Tapezierer war dieses Amt, welches große Vorteile pekuniärer und geschäftlicher Art bot, begehrenswert. Bei einem schönen Gehalt und allerhand Vergünstigungen hatte der königliche Kammerdiener nur einen dreimonatlichen Dienst zu versehen, während dessen er zugleich mit zwei Kollegen für die Instandsetzung des königlichen Schlafgemaches zu sorgen hatte. Dabei war es für ihn von unschätzbarem Vorteil, durch seinen Aufenthalt am Hofe die neuesten Erfordernisse der Mode in seinem Fache kennen zu lernen und sich den höchsten Familien der Aristokratie empfehlen zu können. Daß der alte Poquelin den Vorsatz hatte, aus seinem Ältesten einen Tapezierer zu machen, wird ihm kein Vernünftiger verübeln wollen. Schien ihm doch dieser Beruf eine glänzende Zukunft zu sichern! Daß er das Zeug zu einem Poeten in sich hatte, konnte Poquelin damals doch nicht ahnen. Immerhin wird er wohl früh seine große Begabung erkannt haben und ihm deshalb eine gründliche allgemeine Bildung haben angedeihen lassen wollen.

Im Collège de Clermont, welches unter der Leitung jesuitischer Lehrer stand, wurde zwar nicht wie in der Rivalenanstalt Port Royal viel Griechisch getrieben, doch war der Unterricht im Französischen und Lateinischen sehr gut. Möglich wäre es, daß das dramatische Talent unseres Dichters schon hier auf der Schule durch die besonders an jesuitischen Anstalten bei Preisverteilungen üblichen Aufführungen von Stücken von Seneca, Plautus und Terenz geweckt worden sei. Jedenfalls wird er diesen Aufführungen mit dem größten Interesse beigewohnt, vielleicht an ihnen

auch mitgewirkt haben. Daß er hier auf der Schule mit dem Fürsten von Conti, zu dem er später während seiner Reisen in der Provinz in nähere Beziehungen treten sollte, freundschaftlich verkehrt hätte, ist nicht anzunehmen. Der große Altersunterschied — der Fürst war acht Jahre jünger — und noch mehr der große Standesunterschied mußten jede Kameradschaft unmöglich machen.

Im Jahre 1640 ungefähr verließ Molière die Schule. Die glänzenden Fortschritte, die er dort gemacht hatte, veranlaßten Poquelin noch mehr für ihn zu thun. Er ließ ihn an dem Unterricht teilnehmen, den der Vater eines mit Molière eng befreundeten Mitschülers Chapelle in seinem Hause durch den Philosophen Gassendi erteilen ließ, den er nach seiner Rückkehr aus der Provinz bei sich aufgenommen hatte. Außer Chapelle und Molière nahmen an diesem Unterricht noch teil der Famulus des Meisters, Bernier, welcher später große Reisen nach Persien unternehmen und einen Abriß der Philosophie seines Lehrers herausgeben sollte, und ein durch seine Duelle und Dichtungen damals bereits berühmter junger Mann Cyrano de Bergerac. Es war eine lustige, zu Witzen und Späßen stets aufgelegte, dabei aber doch von ernstem Wissensdurst beseelte Gesellschaft, die dort zusammenkam. Für Molière wird besonders der Verkehr mit dem geistreichen Cyrano, der sich auch als Komiker bethätigen sollte, fruchtbringend gewesen sein. Alle vier bewahrten sich in ihrem späteren Leben die Unabhängigkeit des Geistes, die sie bei ihrem Meister zu bewundern die Gelegenheit gehabt hatten. Wenn auch Gassendi nur einem sehr vorsichtigen Epikuräismus huldigte, so galt er doch damals für außerordentlich kühn; hatte er doch Descartes anzugreifen gewagt, dessen Lehren damals unumschränkt herrschten. Wenn auch Molière später sich durchaus nicht als Anhänger seiner Lehren zeigt —

manche sehen in ihm sogar einen Anhänger Descartes —, so mag er doch von ihm eher in praktisch moralischer Hinsicht die Weite des Blicks, das vernünftige gesunde Urteil, das gerechte Abwägen nach jeder Seite hin gelernt haben. Gassendi wird es auch gewesen sein, welcher ihn veranlaßte, sein Lieblingsgedicht, Lucrez' ‚de rerum natura', zu übersetzen. Leider ist diese Übersetzung, die gewiß nur damals entstanden sein kann, verloren gegangen. Es heißt, Molière habe sie selber später vernichtet. Endlich verdankt Molière diesem Unterricht seine Kenntnis der einzelnen philosophischen Systeme und der ganzen philosophischen Terminologie.

Molières Lehrer und Mitschüler werden wohl oft Gelegenheit gehabt haben, des Jünglings außerordentliche Begabung kennen zu lernen. Und sollte aus dem hervorragenden jungen Mann nur ein Tapezierer werden? Wir würden es für recht möglich halten, daß gerade sie Molières Vater die Augen öffneten und ihn bestimmten, seinen Sohn studieren zu lassen. Thatsache ist, daß er — wenigstens zeitweise — den Plan aufgab, einen Geschäftsmann aus ihm zu machen. Ob er aber den Neigungen seines Sohnes entsprach, als er ihn gerade Jura zum Studium auswählen ließ? Es dürften eher praktische Erwägungen gewesen sein, die ihn veranlaßten diese Wahl zu treffen.

Ende 1641 bezog der Jüngling die Universität Orléans. Lange freilich dauerte sein Studium nicht. Er wird der trockenen Wissenschaft ebensowenig Geschmack abgewonnen haben als die andern Dichter, die sich vorübergehend mit diesem Studium beschäftigt haben. Ob er schließlich den Advokatentitel erhielt, wissen wir nicht genau. Jedenfalls machte er keinen Gebrauch davon. Ihn hielt eine Leidenschaft umfangen, die bei ihm alles andere in den Hintergrund drängte. Er dachte nur an das Theater.

Wann und wie brach aber diese Leidenschaft aus? Die Tradition will wissen — und es ist dies nicht unwahrscheinlich —, daß seine Neigung zum Theater sehr frühe erwachte. Sein Großvater mütterlicherseits hätte ihn sehr häufig ins Theater geführt. Das Hôtel de Bourgogne wurde damals gerade von Kaufleuten dieses Stadtviertels viel besucht. Erleichtert wurde ihnen der Besuch des Theaters vielleicht dadurch, daß ein anderer Tapezierer, welcher, wie Jean Poquelin, Hoftapezierer war und zu dem er gewisse Beziehungen hatte, Pierre Dubout, Altmeister der Passionsgenossenschaft war, welcher das Hôtel de Bourgogne gehörte, und als solcher über eine Loge verfügen konnte, die er seinen Berufsgenossen wohl häufig zur Verfügung gestellt haben wird. Die Farcen, die neben den großen Tragödien in diesem Theater aufgeführt wurden und in denen die berühmten Possenreißer Turlupin, Bruscambille, Gaultier-Garguille und Gros-Guillaume auftraten, werden ihren Eindruck auf den Jungen nicht verfehlt haben.

Noch andere Anregung wird er vielleicht auf dem Jahrmarkt Saint Germain gefunden haben. Sein Großvater väterlicherseits besaß dort zwei Buden und wird vielleicht seinem Enkel manchmal Gelegenheit geboten haben, die auf dem Jahrmarktstheater gegebenen Possen, in denen Bary und l'Orviétan ihre Kunststücke zum besten gaben, zu bewundern. Böse Zungen behaupteten später, Molière habe an diesen derbkomischen Stücken so großes Gefallen gehabt, daß er sich sogar um eine Art Dienerstelle bei Bary bewarb. Eine so ausgesprochene Neigung, die zu solchen Extravaganzen führen konnte, mochte dem streng bürgerlichen Sinn seiner Familie keineswegs gefallen. Viel gefährlicher sollte aber der Verkehr mit einigen jungen Leuten beiderlei Geschlechtes werden, zu denen er Be-

ziehungen anknüpfte, welche sein ganzes Leben hindurch dauern sollten. Es waren dies die Béjarts.

Der Vater Joseph Béjart war seines Zeichens Gerichtsvollzieher und hatte eine große Familie, nicht weniger denn elf Kinder. Von diesen gingen fünf zum Theater über. Es muß also in der Familie eine ausgesprochene Neigung zum Theaterspielen bestanden haben. Vielleicht hatte der Vater selbst auch diese Neigung! Der Titel eines sieur de Belleville, der in Aktenstücken bisweilen seinen Namen begleitet, ist ein Name von der Art, wie sie sich die Komödianten oft beilegten; er mag vielleicht hier und da in Liebhabertruppen gespielt und so seinen Kindern den Sinn für die Bühne eingepflanzt haben. Die ganze Familie hat etwas Abenteuerliches. Die älteste Tochter Madeleine — am 8. Januar 1618 geboren —, war mit ihrem um ein Jahr älteren Bruder Joseph früh zur Bühne übergegangen und trat gegen die sonstige Sitte unter ihrem eigenen Namen, nicht unter einem Pseudonym auf, gewiß ein Beweis, daß sie sich aus „bürgerlichen Vorurteilen" nichts machte. Wo sie zuerst spielte, wissen wir nicht. Vielleicht in Vorstadttheatern, vielleicht auch in der Provinz. Die Tradition sucht sie in der Provinz Languedoc. Ende der dreißiger Jahre war sie aber gewiß auch in Paris, da sie sich laut Aktenstücken dort ein Häuschen mit Gärtchen kaufte. Mit einzelnen dramatischen Dichtern der Zeit stand sie auf so vertrautem Fuße, daß sie es z. B. wagen durfte, den Dramatiker Rotrou in begeisterten Versen anzudichten. Übrigens hatte sie Beziehungen zur aristokratischen Welt, welche geeignet waren, früh genug mädchenhafte Schüchternheit bei ihr zurückzudrängen. Sie war die Geliebte eines verheirateten Edelmanns de Modène, eines in der Litteraten- und Theaterwelt durch sein abenteuerliches Leben bekannten, zum Hofstaat des Bruders des Königs Gaston von Orléans

gehörenden Herrn, und hatte von ihm im Jahre 1638 eine Tochter bekommen. Diese Gesellschaft setzte sich gar leicht über die Gesetze bürgerlicher Sitte hinweg; bei der Taufe gab François de Modène seinem unehelichen Töchterchen als Pathen seinen legitimen Sohn, und die Mutter Madeleines nahm keinen Anstand, den Taufakt ihrer unehelichen Enkelin als Pathin zu unterschreiben! Durch ihr abenteuerliches Leben, ihr schauspielerisches Talent, vielleicht auch durch die dichterischen Fähigkeiten, die ihr nachgerühmt wurden — nach der Überlieferung hätte sie sich auch mit der Komposition dramatischer Stücke befaßt —, durch ihre stattliche, etwas männliche Schönheit wird sie auf den jungen Molière, den eine geheime Neigung fürs Theaterleben und wohl auch für alles, was mit ihm in Verbindung steht, erfüllte, unauslöschlichen Eindruck gemacht haben. Ob sich zwischen beiden ein Liebesverhältnis entspann, ist schwer zu sagen. Die Zeitgenossen wußten davon zu erzählen. Aber welcher Schauspielerin, deren Vergangenheit auch sonst nicht einwandfrei ist, würden keine Liebesverhältnisse angedichtet? Zu beweisen ist das natürlich nicht; unwahrscheinlich ist es ebensowenig, und zu behaupten, daß es unmöglich sei, weil Madeleine durch ihr Verhältnis mit dem Herrn de Modène gebunden war, ist kein ernst zu nehmender Einwand. Beide waren leichten Sinnes genug, um sich über derartige Bedenken schnell hinwegzusetzen. Daß einzig die Liebe zu Madeleine den jungen Poquelin veranlaßte, zum Theater überzugehen, das allerdings ist nicht glaubhaft. Vor allem hatte er eine unbezwingliche Neigung fürs Theater; und diese Leidenschaft wird sich wohl zuerst mit der Leidenschaft für Madeleine, die für ihn das Theater verkörperte, verbunden haben.

Den biederen Hoftapezierer berührte der Verkehr seines Sohnes mit dem leichten Künstlervolke wohl keineswegs

angenehm. Jean Baptiste hatte seine Studien beendigt. Nun galt es einen Beruf zu ergreifen. Die Juristerei sprach ihn nicht an. Zum Theater wollte er ihn nicht lassen. So machte er denn einen letzten Versuch, ihn an sein Geschäft zu fesseln. Im Sommer des Jahres 1642 hätte er seinen Dienst als königlicher Kammerdiener versehen und als solcher den Hof in die Provinz nach Südfrankreich begleiten müssen. Da er seines Geschäftes wegen um diese Zeit schwer abkommen konnte, beauftragte er seinen Ältesten damit, ihn im April, Mai und Juni 1642 zu vertreten. Um diese Zeit begab sich also der junge Poquelin ins Hoflager zu Narbonne. Aber auch dies sollte nichts nützen. Seine Leidenschaft fürs Theater war viel zu stark, als daß selbst der Aufenthalt am Hof, der vielleicht das Geschäft eines Hoftapezierers für einen jungen Mann noch am anziehendsten erscheinen lassen konnte, sie zu bannen in der Lage gewesen wäre.

Schon trug sich Jean mit dem Gedanken, mit den Béjarts und einigen andern, eine Truppe zu gründen. Der Vater versuchte alles mögliche, um seinen Sohn zurückzuhalten. Er wäre, so wird uns berichtet, zu allen Opfern bereit gewesen. Und wir können es ihm auch glauben, denn bis dahin hatte er seinem Sohne gegenüber das größte Entgegenkommen gezeigt. Verwandte und Freunde mußten zwischen Vater und Sohn vermitteln. Es wird zu stürmischen Scenen gekommen sein. Molière hat später in seiner Komödie so häufig das Auflehnen junger Leute gegen den Willen eines hartnäckigen, störrischen Vaters geschildert, daß wir wohl mit Recht annehmen dürfen, er habe solche Scenen wirklich erlebt. Daß er sich selber zu betrügerischem Hintergehen seines Vaters und zu bübischen Streichen herbeiließ, wie seine Komödiensöhne, haben wir allerdings Mühe zu glauben.

Am Anfang des Jahres 1643 war er so fest entschlossen, zum Theater überzugehen, daß er am 6. Januar seinem Vater in aller Form schriftlich seinen Verzicht auf die Anwartschaft der Stelle eines Kammerdieners bei Hofe mitteilte und seinen Vater bat, dieses Amt einem andern seiner Söhne zu übergeben. Darauf ließ er sich auf die Erbschaft seiner Mutter eine größere Summe vorausbezahlen, die er zur Gründung seiner Truppe durchaus nötig hatte. Es wird wohl starke Kämpfe gekostet haben, bis er dieses Geld, das ihm eigentlich gehörte und das bei weitem noch nicht seinen gesamten Anspruch ausmachte, von seinem Vater bekam. Mit Poquelins Geduld war es aber jetzt zu Ende. Zwischen Vater und Sohn war es zu offenem Bruch gekommen. Aber auch hier können wir dem alten Poquelin aus seinem Verhalten keinen Vorwurf machen. Welcher vernünftige Vater hätte es seinem Sohne gestattet, aus gesicherten Verhältnissen heraus sich einer so lockeren, abenteuerlichen Gesellschaft wie die der Béjarts ohne weiteres in die Arme zu werfen? Dieser Entschluß mußte ihm wie der reine Wahnsinn vorkommen. Und diesen Eindruck konnte das Vorurteil, das man in gut bürgerlichen Kreisen dem Schauspielerstand als solchem entgegenbrachte, nur stärken.

Der junge Poquelin verließ das Haus seines Vaters und nahm Wohnung in der Rue de Thorigny, ganz in der Nähe von Madeleine Béjart, welche mit ihrer Schwester in der Rue de la Perle wohnte. Die Gründung der neuen Truppe mußte zwar einige Zeit noch aufgeschoben werden, weil der Vater Béjart gerade gestorben war; erst in der Mitte des Sommers, am 30. Juni 1643, wurde der Vertrag endgültig geschlossen, und zwar im Hause der Witwe Béjarts Marie Hervé. Die Mitglieder der Truppe waren zunächst drei Béjarts, Madeleine, ihr Bruder Joseph und ihre Schwester Geneviève, dann der junge Poquelin,

ein ehemaliger Schreiber oder Schreiblehrer Georges Pinel, der sich den Theaternamen La Cousture beilegte, dann ein junger Gerichtsschreiber Bonnenfant, Clérin, wohl der Bruder einer Schauspielerin vom Maraistheater, ein gewisser Denys Beys, Catherine des Urlis, die schöne Tochter eines Kanzleibeamten, welche später ins Maraistheater überging, damals aber noch minorenn war, und endlich die Tochter eines Schreinermeisters, Madeleine Malingre. In dieser Gesellschaft genoß Madeleine Béjart das größte Ansehen. Es wurde ausdrückich die Bestimmung getroffen, daß sie sich die Rollen aussuchen dürfte, die ihr gefielen; in die Heldenrollen teilten sich Clérin, Poquelin und Joseph Béjart. Die also gegründete Truppe gab sich selber den Titel des „Illustre théâtre“. Es mochte dies vielleicht lächerlich erscheinen, denn die Gesellschaft war ja durchaus keine Elitetruppe, aber der Name „Illustre“ war damals in der Mode und wurde nicht ernst genommen. Von diesen jungen Leuten war es ein großes Wagnis, neben den beiden schon bestehenden Truppen des Hôtel de Bourgogne und des Maraistheaters noch eine neue zu gründen. Aber sie zweifelten nicht am Erfolg. Sie mieteten sich von einer Familie Mestayer einen Saal in einem Ballspielhaus am Graben und nächst dem Neslethore; da aber der Saal nicht sofort hergerichtet werden konnte, versuchten sie ihre Kräfte zuerst in Rouen, während der dortigen Spätherbstmesse. Nachdem endlich in Paris ihr Theatersaal fertig gestellt worden war, zogen sie wieder in die Hauptstadt zurück und begannen die Vorstellungen im Januar 1644. Es wäre nicht richtig anzunehmen, daß der spätere große Komiker gleich von vornherein seine Begabung fürs Lustspiel erkannt und deshalb auf dem Illustre Théâtre namentlich auf die Aufführung von Komödien hingewirkt hätte. Im Gegenteil, wir hören nur von Tra-

gödien; du Ryer und Tristan gehören zu den besonders von ihnen bevorzugten Dramatikern. Dazu geben sie bereits jetzt Stücke, die von ihren eigenen Mitgliedern geschrieben werden, so diejenigen eines gewissen Nicolas Desfontaines, der in den Jahren 1644 auf 1645 Tragödien mit hochtrabenden Titeln verfaßt, Eurymédon ou l'Illustre Pirate, Perside ou la Suite de l'Illustre Bassa, Saint Alexis ou l'Illustre Olympie, l'Illustre Comédien ou le Martyre de Saint Genest, Trauerspiele, die für das Illustre Théâtre wie geschaffen zu sein schienen.

Aber die unternehmenden jungen Leute wußten, daß es im Bühnenleben nicht bloß darauf ankommt, vortreffliche Stücke vortrefflich zu geben; sie wußten, daß man ohne Protektion hoher Herrschaften damals nicht viel erreichen konnte. Madeleines Beziehungen zum Herrn von Modène, der seinerseits mit dem Bruder des Dichters Tristan l'Hermite befreundet war, welcher Edelmann im Gefolge Gastons von Frankreich war, mußten herhalten, um der Truppe den Schutz des Bruders des Königs zu verschaffen. Sie erhielt die Erlaubnis, sich den Titel einer „durch seine Königliche Hoheit unterhaltenen Truppe" beizulegen. Ihren Beziehungen zum Dichter Tristan verdankte sie es auch, daß sie von ihm die Erlaubnis erhielt, seine ‚Mort de Crispe' zuerst aufzuführen. In der ‚Mort de Sénèque' desselben Dichters soll Madeleine in der Rolle der Epicharis ganz besonders glänzende Erfolge erzielt haben.

Solche Novitäten waren geeignet den Ruhm der Truppe zu begründen. Nichtsdestoweniger machte sie sehr schlechte Geschäfte. Bald belaufen sich ihre Schulden auf 2600 L. An den alten Poquelin — der sich im ersten Jahre noch erweichen ließ, eine kleine Summe zu geben, oder um dieselbe beschwindelt wurde — wagt man sich jetzt nicht mehr zu wenden. Sein Sohn hat auch den

ehrbaren Namen der Poquelins, der nicht auf der Bühne profaniert werden sollte, nach der damals üblichen Sitte gegen einen Theaternamen vertauscht. Er nennt sich jetzt Molière. Sein Vater wird wohl damals wie seine ganze Familie diesen Namen als einen Schandfleck empfunden haben, und doch war er bestimmt, den Namen der biedern Poquelins nicht bloß der Vergessenheit zu entziehen, sondern ihn unsterblich zu machen. Warum der Dichter gerade diesen Namen wählte, der in Frankreich als Ortsname nicht ungewöhnlich ist, den übrigens auch ein bekannter Romanschriftsteller und ein Musiker und Balletordner damals führte, wissen wir nicht.

Kaum ein Jahr war seit Eröffnung des Theaters vergangen; die Erfolge waren aber so gering, daß sich die Truppe entschloß einen anderen Theatersaal zu mieten. Wer weiß, vielleicht war nur das Stadtviertel, in dem gespielt wurde, an dem geringen Erfolge schuld! So zogen sie denn am 14. Dezember 1644 in ein anderes Ballspielhaus in der Croix Noire, rue des Barrés. Der Umzug kostete Geld. Molière borgte bei verschiedenen Lieferanten. Als der Termin fällig wurde, konnte er aber die geborgten Summen nicht zurückerstatten. Und er mußte mehrmals ins Schuldgefängnis wandern. Seinem Vater wäre es ein leichtes gewesen, ihm aus der Not zu helfen. Gerade damals waren seine Geschäfte besonders glänzende. Aber wenn er am Anfang sich vielleicht durch die stolzen Hoffnungen hatte bethören lassen, die man ihm von einer glänzenden Dichterzukunft seines Sohnes vorspiegeln mochte, so hatte er jetzt, da es immer schlechter ging, genug. Sein Sohn hatte ihm nicht gehorchen wollen! So konnte er jetzt die Folgen tragen und sehen, wohin ihn sein Eigensinn führen werde. Er ließ es ruhig geschehen, daß ein Fremder, Léonard Aubry, der Mitleid mit dem armen

Jüngling hatte, Sicherheit für ihn gab und ihn aus dem Gefängnis befreite. Erst siebzehn Monate später ließ er sich herbei, nicht etwa die Summe wiederzugeben, wohl aber Aubry die Quittierung der Schuld zu garantieren. Mit seiner Milde war es endgültig aus.

Diese traurigen Verhältnisse bewirkten allmählich, daß sich immer mehr Schauspieler von der Truppe abwandten. Denys Beys, Pinel, Bonnenfant, Catherine des Urlis, auch der Dichter Desfontaines scheinen nacheinander alle die Truppe verlassen zu haben. Nur hier und da kamen neue Schauspieler hinzu. Die Verhältnisse der Truppe wurden bald so mißlich, daß sie den Titel einer Truppe seiner „Königlichen Hoheit“ aufgab. Vielleicht mochte sie selbst einsehen, daß sie dem Bruder des Königs zu wenig Ehre machte; vielleicht zog sich auch der Protektor von selbst zurück, unangenehm berührt, daß man sagen konnte, er bezahle seine Schauspieler so wenig, daß sie Schulden machen müßten. Deren hatten sie genug. Im Laufe der Zeit mußten sie einsehen, daß sie auf die Dauer in Paris nicht bestehen konnten. So faßten sie denn den einzigen Entschluß, den sie fassen konnten, wenn sie überhaupt weiter beim Theater bleiben wollten: sie verlegten den Schauplatz ihrer Thätigkeit in die Provinz. Im August 1645 hatte das Illustre Théâtre zu bestehen aufgehört.

II

Die Wanderjahre

Für die versprengte Truppe des Illustre Théâtre handelte es sich nun vornehmlich darum, in der Provinz mit einer erfahrenen Truppe in Verbindung zu treten. Durch Vermittelung eines ihrer früheren Mitglieder, des Desfontaines, welcher vor seinem Eintritt ins Illustre Théâtre 1643 in Lyon schauspielerisch thätig gewesen war, trat sie in Beziehungen zu der Truppe des Herzogs von Epernon, an deren Spitze ein alter routinierter Schauspieler Dufresne stand. Es war für sie von der größten Wichtigkeit, den ständigen Schutz eines hohen Herrn, wie des Herzogs von Epernon, der Gouverneur der Guyenne war, genießen zu dürfen.

Der erste Ort, in dem wir unsere Schauspielertruppe finden, ist Bordeaux, wo sie Ende des Jahres 1645 sich aufgehalten zu haben scheint. Von ihren Wanderungen wissen wir aus zeitgenössischen Biographien nichts. Nur mühsam läßt sich ihre Geschichte aus Protokollen der Ständeversammlungen der Languedoc, für welche sie spielte, aus den Unterschriften der Quittungen, welche sie für das Honorar, das sie erhielten, ausstellten, aus den Kirchenbüchern, welche die Eheschließungen Bühnenangehöriger und die Taufscheine ihrer Kinder aufnahmen, aus Rathausakten, Notariatsarchiven und Hospitalregistern rekonstruieren. In dieser Zeit nahmen Molière und die Béjarts keine

führende Stelle ein. Erst allmählich gelangten sie vermöge ihrer besondern Verdienste dazu, eine ausschlaggebende Rolle zu spielen. Vermutlich werden Epernons Schauspieler meist in dessen festlich eingerichteten Schlosse Cadillac oder in Agen, wo er seiner Geliebten Nanon de Lartigues glänzende Feste gab, aufgetreten sein. Aber ihr Dienst beim Herzog fesselte sie nicht so sehr, daß sie nicht Zeit gehabt hätten, auch anderswo zu spielen. So wissen wir, daß sie 1647 in Toulouse, Albi und Carcassonne Aufführungen veranstalteten. Nach Albi hatte man sie kommen lassen, um den Glanz der Feste, die Ende Juli zu Ehren des königlichen Generalleutnants der Languedoc, Grafen von Aubijoux gegeben wurden, zu erhöhen. Daß die Truppe schon damals ein gewisses Ansehen genoß, können wir aus verschiedenen Schriftstücken ersehen. Es ist deshalb falsch sich vorzustellen, daß Molière ein kümmerliches Wanderleben auf der Landstraße geführt und unter den Witterungsverhältnissen, unter Hunger und Durst zu leiden gehabt hätte. Nicht etwa in spärlich erleuchteten Scheunen, wie hie und da behauptet worden ist, wo das Gebrüll der Ochsen oder das Schreien der Esel die Schauspieler in ihren schönsten Tiraden unterbrachen, sondern in Ballspielsälen oder in den Schlössern hoher Herren wurden die Aufführungen veranstaltet. Offizielle Berichte bezeichnen die Schauspieler als sehr gute Künstler und „wohlanständige“ Leute. Nichtsdestoweniger hatten sie häufig unter schwierigen Verhältnissen zu leiden. Sie hatten oft viele Mühe, für die Dienste, die sie leisteten, sich bezahlen zu lassen. War der Gouverneur der Provinz, in der sie spielten, krank, so wurde einfach die Vorstellung untersagt, und die Kosten für die Übersiedelung in die fremde Stadt waren vergebliche. So geschah es im April 1648 in Nantes, wo Molière im Auftrage der Truppe die Erlaub-

nis einer Vorstellung erwirkt hatte, als der Gouverneur der Bretagne, Marschall de la Meilleraye plötzlich gefährlich erkrankte.

Noch schwieriger gestalteten sich die Verhältnisse, als Unruhen in der Provinz Guyenne ausbrachen. Der Despotismus des Herzogs von Epernon hatte seine Unterthanen herausgefordert. Auf solchem Boden konnte die Kunst nicht gedeihen. Übrigens gährte es überall in Frankreich. Die Unruhen der Fronde waren ausgebrochen. Im August des Jahres 1648 begann man in Paris Barrikaden zu bauen, und am Anfang des folgenden Jahres mußte Königin Regentin Anna von Österreich Hals über Kopf aus ihrer Hauptstadt fliehen. Bald verbreiteten sich die Unruhen auch über die Provinz. Zwischen den Bürgern Bordeaux' und dem Herzog von Epernon brach der offene Krieg aus. Diese revolutionären Wirren werden es wahrscheinlich gewesen sein, welche die Truppe zwangen, die Provinz Guyenne zu verlassen. Wo sie sich hinwandte, wissen wir nicht genau. Während eines ganzen Jahres verlieren wir ihre Spur vollständig. Erst am 16. Mai 1649 taucht sie wieder in Toulouse auf. Dort spielte sie bei festlicher Gelegenheit, um die Ankunft des königlichen Generalleutnants, des Grafen de Roure zu feiern. Möglicherweise nahm sie dieser hohe Herr, welcher zur Präsidierung der Generalstände in die Provinz Languedoc gekommen war, mit sich.

Von großem Interesse für uns dürfte es sein, daß in der auf uns gekommenen, den Aufenthalt der Truppe in Toulouse bezeugenden Quittung der Schauspielergesellschaft nicht bloß vom Empfang einer Summe für die Aufführung einer Komödie, sondern auch für deren Komposition die Rede ist. Was diese Komödie war, von wem sie herrührte, wissen wir nicht. Es kann Madeleine Béjart, wie

sie es früher gethan, auch damals noch Stücke gedichtet haben. Nicht unwahrscheinlich ist es aber, daß bereits zu dieser Zeit der Schauspieler Molière sich auch als Dichter hervorthat. Wir wissen, daß er gerne in der Provinz, während seiner Wanderjahre, Farcen nach dem Muster der Possen der italienischen Stegreifkomödie entwarf und aufführen ließ.

Das italienische Theater erfreute sich damals in Frankreich außerordentlicher Beliebtheit. In Paris hatte Molière schon seit seiner Kindheit die Vorstellungen der italienischen Commedia - a soggetto bewundern können. Seit dem Ende des vorhergehenden Jahrhunderts, als König Heinrich III. die Truppe der Gelosi nach Frankreich hatte kommen lassen, waren die Italiener in Paris heimisch und führten zur größten Unterhaltung der Pariser ihre lustigen Harlekinaden auf. Nur der Gang der Handlung war in diesen Stücken fixiert. Der Schauspieler erfand den Dialog. Es war dies nicht so schwer, wie es auf den ersten Blick erscheint, denn die in jeder Komödie auftretenden Personen waren stehende Typen. Jede Provinz, jede Stadt Italiens hatte ihren Typus geliefert. So stammte aus dem gelehrten Bologna der pedantische, eitle, in lateinischen Phrasen sich ergehende Dottore; das handeltreibende Venedig lieferte den alten, bald großartig thuenden, bald knauserig sparenden, galanten, aber stets hintergangenen Pantalone. Spanien, das seit langem in Italien in militärischer Hinsicht den Ton angebende Land, ließ den Miles gloriosus in Gestalt des bramarbasierenden Capitano mit federumwallten Hut und gewichstem langem Schnurrbart wieder aufleben. Dazu kam die ganze Schar der stets witzigen, listigen, betrügerischen oder dummen Diener, der Brighella, Arlecchini, Scapini, Mezzetini, Covielli oder wie sie sonst noch hießen, stets bereit ihre jungen, leicht-

sinnigen, immer verliebten Herrchen und Dämchen, die Orazii oder Isabelle gegen die griesgrämigen Alten in Schutz zu nehmen und ihnen zu Gunsten die unwahrscheinlichsten Streiche siegreich durchzuführen. Doch diese Schauspieler waren nicht bloß Improvisatoren von Witz; sie waren auch Mimen und Gymnasten ersten Ranges. Sprünge, Purzelbäume, Pirouetten aller Art, Schläge, Prügel, Ohrfeigen, Fußtritte machten bei diesen Aufführungen häufig den Hauptspaß aus. Der berühmte italienische Schauspieler Fiurelli versetzte noch mit 83 Jahren eine Ohrfeige mit dem Fuß. Ein Hauptstreich des Arlecchino war es, wenn er zum Trinken aufgefordert einen Purzelbaum mit vollem Glas in der Hand machte, und zwar ohne einen Tropfen Wasser zu vergießen. Trat der Capitano auf, so durchschritt er renommierend und bramarbasierend die Bühne, gegen einen unsichtbaren Feind mit dem Schwerte tollkühn herumfuchtelnd; sobald er aber den Feind erblickte, schlich er die Wände entlang, verkroch sich unter den Tisch, entfloh durch das Fenster. Dem Dottore wurden von einem listigen Diener Hut und Perücke vom Kopfe genommen, während er unter großen Gesten eine mit schönen Phrasen gespickte Rede hielt. Pantalone lief keuchend der Isabella nach, um sie zu küssen, verstrickte sich aber die Füße in den Teppich und fiel. Molières Feinde haben ihm oft vorgeworfen, er habe die Italiener nachgeäfft; sie wußten zu erzählen, er sei beim großen Scaramuccio, mit seinem eigentlichen Namen Tiberio Fiurelli in die Schule gegangen und habe, den Spiegel in der Hand, alle Fratzen und Grimassen nachgeahmt, die er ihm vormachte. Eine zeitgenössische Karikatur stellt ihn auch so dar. Wenn dies auch nicht wörtlich zutreffen mag, so ist doch ganz gewiß Molière von den Italienern ausgegangen. Ihre derbe, ausgelassene

Komik hat er wie kein anderer verstanden und zu verwerten gewußt. Gerade in seinen ersten Farcen, die er in der Provinz verfaßte, ist die Schule der Italiener unverkennbar.

Nur zwei derselben sind uns erhalten: ‚Die Eifersucht des Beschmierten‘ (la Jalousie du Barbouillé) und ‚Der fliegende Arzt‘ (le Médecin volant). Der Inhalt des ersten Stücks ist einer italienischen Stegreifkomödie entnommen, die selbst auf Boccaccios dritte Novelle des vierten Tages zurückgeht. Der Name des „Barbouillé“, des „Beschmierten“ weist auf die französische Farce hin, wo der „mit Mehl beschmierte Pierrot“ eine stehende Rolle war. Dieser „Barbouillé“ lebt nicht glücklich mit seiner Frau. Sie ist gefallsüchtig und vernachlässigt ihn zu Gunsten ihrer Liebhaber und schilt ihn einen Säufer. Er ertappt seine Frau, wie sie nachts zu spät nach Hause kommt. Vom Fenster aus liest er ihr die Leviten und droht ihre Schande allen Leuten zu offenbaren. Sie thut nun, als ob sie sich entleibe, und läßt sich zu Boden fallen. „Barbouillé“ eilt hinaus, um zu sehen, ob sie sich wirklich ein Leids gethan hat; unterdessen schleicht sie sich ins Haus hinein, schließt die Thüre und behandelt ihn vom Fenster aus, wie wenn er im Unrecht wäre. Das in kurzen Worten die Fabel. Mit ihr hängen nur lose die Scenen zusammen, in denen der „Barbouillé“ den Doktor um Rat fragt, was er thun soll. Der Doktor überschüttet ihn mit einem Wust scheinbar gelehrter, im Grunde nichtssagender Reden, die ganz im Sinne des „Dottore“ der italienischen Komödie sind.

Dieselbe Art possenhafter Komik bietet die andere auf uns gekommene Farce Molières aus den Wanderjahren, ‚Der fliegende Arzt‘. Um die Heirat, welche ihr Vater Gorgibus zwischen ihr und einem gewissen Villebrequin im

Sinne hat, aufzuschieben, faßt Lucile den Plan, die Kranke zu spielen. Ihr Liebhaber Valère, der natürlich an der Sache das größte Interesse hat, läßt seinen Diener Sganarelle sich als Arzt verkleiden. Nach der Konsultation, in welcher er den großen Mann spielt, der bald Hippokrates, bald Galen anruft, zieht Sganarelle sein Arztgewand aus und seine Livreejacke wieder an. In diesem Zustande von Gorgibus entdeckt, erklärt er ihm, daß er der Zwillingsbruder des Arztes sei, der seine Tochter behandle, und um ihn einer Ähnlichkeit besser zu überzeugen, über die er sich mit Recht verwundern kann, erscheint er bald im Arztgewand, bald in Livree, und zwar mit solcher Schnelligkeit, daß Gorgibus in der That zwei Personen zu sehen meint, während doch nur eine da ist. Und diese Gauklereien, die mehr körperliche Gewandtheit als Witz voraussetzen, treibt er solange, bis Gorgibus Diener Gros René die List entdeckt, sich in den Besitz des Kleides setzt und ihm die Möglichkeit entzieht, sein Doppelspiel fortzuführen. Das sind durchaus dieselben Clownstreiche, wie sie die Commedia dell' arte mit Vorliebe bot. Auch kommen in diesen ersten Stücken noch sehr krasse und schmutzige Stellen vor, welche Molière bei späterer Bearbeitung derselben Stoffe entfernte.

Nur dem Namen nach sind einige andere Farcen bekannt, welche aus dieser ersten Zeit herrühren. So kennen wir die Titel von drei Stücken, in denen die Doktoren den Gegenstand des Spottes bilden, ‚der verliebte Doktor‘ (le docteur amoureux), die ‚drei rivalisierenden Doktoren‘ (les trois docteurs rivaux), ‚der pedantische Doktor‘ (le docteur pédant); freilich ist nicht ausgeschlossen, daß vielleicht unter diesen drei verschiedenen Titeln dasselbe Stück gemeint sei. Auch mit dem der Schule anhaftenden Komischen beschäftigt sich wohl die Farce, ‚der Schüler Gros-René‘ (Gros René écolier), die vielleicht identisch war mit dem

‚Schulmeister‘ (le Maître d'école). Im ‚Gorgibus im Sack‘ (Gorgibus dans le sac) erkennt man gewöhnlich einen ersten Entwurf der bekannten von Boileau so sehr gerügten Scene der Schelmenstreiche Scapins, in welcher der Alte von dem durchtriebenen Diener in einen Sack gesteckt und windelweich durchgehauen wird, und im ‚Reisholzbinder‘ (im Fagoteux) eine erste Skizze des ‚Arzt wider Willen‘, wo im ersten Akt der Holzhauer Sganarelle sich seiner Geschicklichkeit Reisigbündel zu machen rühmt. Es mögen noch mehrere derartige Schwänke von Molière für die Bühne verfaßt worden sein. Übrigens ist es recht möglich, daß sie auch — wenigstens zum Teil — improvisiert wurden. Wir finden im ‚Fliegenden Arzt‘ gewisse Andeutungen, die uns glauben machen könnten, daß es an einigen Stellen der Fall war. Natürlich ist nicht mehr festzustellen, wann diese Entwürfe zuerst das Rampenlicht erblickten. Wir werden aber kaum fehlgehen, wenn wir annehmen, daß im Jahre 1649 bereits Farcen Molières auf die Bühne kamen. Trat er doch wenige Jahre darauf mit seinem ersten regelrechten Lustspiel vor die Rampe, welches natürlich nicht ohne gehörige Vorbereitung entstehen konnte.

Von Toulouse, wo wir sie zuletzt getroffen hatten, wollte die Truppe wieder nach Norden ziehen. Molière hatte bei dem Stadtrat von Poitiers brieflich angefragt, ob seine Gesellschaft nicht zwei Monate lang die Erlaubnis bekommen könnte, dort zu spielen. Wegen der revolutionären Wirren wurde aber ablehnend geantwortet, und die Truppe blieb im Süden. Im Dezember 1649 finden wir sie in Narbonne. Dort scheint zuerst eine Schauspielerin zu ihr gestoßen zu sein, welche ihr dauernd angehören sollte und zu den Stars von Molières Truppe gerechnet werden kann. Es ist Catherine du Rosé, nach ihrer Heirat unter dem Namen der de Brie berühmt.

Obgleich die Provinz Guyenne im hellen Aufruhr stand, ließ der Herzog von Epernon seine Truppe doch im Februar des Jahres 1650 nach Agen kommen, wo er große Feste zur Feier der Eröffnung des Obersteuergerichts gab. Um die Feindschaft, die ihn rings umgab, bekümmerte sich Epernon — scheint es — recht wenig. Er dachte nur daran, sich und seine Geliebte zu amüsieren. Indessen hatten sich die Gegensätze zwischen ihm und der Bevölkerung so zugespitzt, daß er vom Hofe gezwungen wurde, von seinem Posten zurückzutreten. Für unsere Schauspielergesellschaft war der Nachteil jetzt nicht so groß, wie er früher gewesen wäre. Einerseits war Epernon selbst in der Provinz zu mißliebig geworden, anderseits hatte die Truppe so gute Beziehungen, daß ihr der Weggang ihres Protektors nicht mehr verhängnisvoll werden konnte. War es doch allmählich gebräuchlich geworden, die Truppe zur Unterhaltung der Generalstände kommen zu lassen. Zu diesem Zweck hielt sie sich Ende 1650 in Pézenas auf.

Von dort reiste Molière nach Paris. Weshalb, ist uns nicht bekannt. Vielleicht wollte er in der Hauptstadt neue Schauspieler engagieren. Bei dieser Gelegenheit sah er auch seinen Vater wieder. Er hatte zu verschiedenen Malen — wohl auf langes, inständiges Bitten hin — von ihm kleinere Summen zur Unterstützung bekommen, für die sich der alte Poquelin, der in Geldsachen stets sehr genau war, regelrechte Quittungen ausstellen ließ. Übrigens war es jetzt, am 14. April 1651, das letzte Mal, daß Molière etwas von seinem Vater verlangte. Von nun an wurden seine Verhältnisse so zufriedenstellend, daß er es nicht mehr brauchte.

Im Sommer des Jahres 1651 finden wir die Truppe in Südfrankreich, in Vienne und in Carcassonne, wo sie zur Eröffnung der Stände spielte. Ihre Spur verwischt

sich dann, um mit Sicherheit erst wieder in Lyon im Februar 1653 sichtbar zu werden. Um diese Zeit erhielt sie einen bedeutenden Zuwachs. Der schon seit einiger Zeit zu Molières Schauspielern gehörende René Berthelot, genannt Du Parc, der als Gros René die derb komischen Rollen gab, führte die Tochter eines Schauspielers Jacomo de Gorla heim. Seine Frau, die unter dem Namen der Du Parc später große Berühmtheit erlangen sollte, zeichnete sich ebensowohl durch glänzende schauspielerische Begabung als durch majestätische Schönheit aus. Sie, die de Brie und Madeleine waren mit Molière zusammen die bedeutendsten Kräfte der Truppe. Bei dieser Zusammensetzung konnte sich Molières Gesellschaft neben den anderen in Lyon ständig spielenden Truppen recht wohl sehen lassen. Zeitgenossen wissen ihr auch großes Lob zu spenden. Mochte Molière mit der Zeit immer mehr die artistische Leitung in die Hand genommen haben, so sorgte Madeleine für die materiellen Verhältnisse der Gesellschaft. Sie, welche als Tochter eines Gerichtsvollziehers sich auf die Abwickelung juristischer und finanzieller Geschäfte sehr wohl verstand, war die Kassiererin und Verwalterin der Truppe. Die Dekorationen gehörten ihr. Mit Wachsamkeit und Zähigkeit scheint sie bei jeder Gelegenheit die Interessen der Truppe verfochten zu haben. Mit der Zeit scheint die Leidenschaft des Dichters zu ihr einer warmen Freundschaft Platz gemacht zu haben. Molière war noch in den zwanziger Jahren, und die Reize der schönen, jungen Schauspielerinnen, mit denen er Tag ein Tag aus lebte, konnten ihn nicht unempfindlich lassen. Wenn er auch bei der Du Parc kein Glück gehabt zu haben scheint, so fand er bei der de Brie um so eher Gehör. An Streitigkeiten, Eifersüchteleien, Zerwürfnissen und Wiederversöhnungen wird es in diesem Kreis nicht gefehlt haben. Und gar oft wird

Madeleine ihren mäßigenden Einfluß haben walten lassen müssen, um Ruhe und Frieden wieder herzustellen. Die Stürme der Liebe hatte sie in ihrer Jugend erprobt. Nachsichtig wird sie die Untreue ihres einstigen Geliebten betrachtet haben. Viel wichtiger war ihr die Entwickelung ihres Theaters.

Der Aufenthalt in Lyon mußte für den Dichter noch insofern von großer Bedeutung sein, als gerade dort, wo seit Jahren die Beziehungen zu Italien besonders rege waren, das italienische Theater auch eine ausschlaggebende Rolle spielte. Der Einfluß, der sich bereits in Paris in seiner Jugend geltend gemacht hatte, konnte nun weitere Früchte tragen. Es ist möglich, daß Molière in Lyon die Stücke Beltrames, d. h. Nicolò Barbieris, Luigi Grotos und Nicolò Secchis näher kennen lernte, die er zur Komposition des Etourdi und Dépit amoureux benutzte. Hatte er in Paris mehr die derbere Commedia dell' arte auf sich wirken lassen, so trat er jetzt in Lyon der feineren, geschriebenen Commedia sostenuta näher.

Anfangs der fünfziger Jahre trat Molière in Beziehungen zu einem Mann, dessen Bekanntschaft von weittragender Bedeutung für seine Truppe, so wie auch — wie wir später sehen werden — für seine eigene künstlerische Entwickelung werden sollte. Es war dies der Fürst von Conti, derselbe, der im Collège de Clermont mit ihm zusammen gewesen war. Der Fürst von Conti, ein Mann unstäten, leichtsinnigen, abenteuerlichen Geistes, hatte während der Wirren der Fronde an der Spitze der rebellischen Pariser gestanden. Ein Jahr mußte er dafür im Gefängnis büßen. Nachdem er noch in der Guyenne gekämpft, hatte er schließlich mit dem Hof seinen Frieden gemacht und sich in sein Schloß Lagrange mit seiner Geliebten, Mme. de Calvimont zurückgezogen. Das Leben in der

Einsamkeit wurde aber beiden auf die Dauer langweilig. Sie wollten Zerstreuung und suchten sich eine Schauspielertruppe zu verpflichten. Theater und schöne Damen, was konnte für den leichtfertigen Hofhalt des Fürsten angenehmer sein? Molières Gesellschaft wäre freilich beinahe nicht der Vorzug gegeben worden, denn eine rivalisierende Schauspielertruppe hatte die Aufmerksamkeit gehabt, der allmächtigen Maitresse Geschenke anzubieten, und so ihre Gunst gewonnen. Nur im letzten Augenblicke entschloß man sich doch für Molière, nicht etwa aus künstlerischen Gründen, sondern weil Mlle. Du Parc durch ihre Schönheit besonders viel von sich hatte reden lassen. Mit solchen Stimmungen und Motiven mußte auch die beste Schauspielertruppe stets rechnen. Und doch hatte sonst der Fürst von Conti selbst litterarisches Interesse. Wir wissen, daß er später gerne mit Molière ästhetische Fragen erörterte, daß er mit ihm alte und moderne Komödien las und sich seine Meinung über diese Dinge gerne einholte. Conti gefiel auch bald Molières Truppe so sehr, daß er sie an sich fesselte und ihr den Titel der „Truppe des Fürsten von Conti" zu tragen erlaubte.

Lange blieb der Fürst aber nicht auf Schloß Lagrange. Man hatte ihm vollständige Verzeihung für seine rebellische Haltung während der Fronde versprochen, wenn er sich dazu verstünde, die Nichte des Kardinals Mazarin, Anna Martinozzi zu heiraten. Leicht bequemte er sich dazu. Das Heiraten war ihm wohl ein Geschäft wie ein anderes — aber er zog nicht sofort nach Paris, sondern zunächst nach Montpellier, zum Grafen d'Aubijoux, der gerade großartige Feste veranstaltete. Auch Molières Truppe mußte bei diesen Festen mitwirken. Conti, der doch kurz vor seiner Heirat stand, erschien dort mit einer neuen Geliebten — die alte hatte er mit einem lumpigen Geschenke abgefunden.

Molières Gesellschaft blieb noch weiter in Montpellier und spielte zur Unterhaltung der dort versammelten Generalstände im Winter 1653 auf 1654, dann kehrte sie nach Lyon zurück, welches sich immer mehr für sie zum ständigen Aufenthalt ausbildete. Als Conti nach seiner Heirat von Paris zurückkehrte und im folgenden Winter die Eröffnung der Stände in Montpellier leitete, nahm er wiederum seine Truppe mit sich. Ob er ihr auch eine regelmäßige Pension zukommen ließ, wissen wir nicht genau. Da er aber seine eigene Maitresse sehr schlecht unterstützte, ist kaum anzunehmen, daß er seinen Schauspielern gegenüber sehr freigebig war. Dafür durften sie sich aber seines hohen Schutzes rühmen, und der Titel, den sie führten, war ja schon eine Ehre und Empfehlung, die nicht hoch genug angeschlagen werden konnte. Doch sollten Molière bald Ehren bevorstehen, die ihm größere Freude bereiten mußten, als die eines Schützlings des Fürsten Conti.

Im Jahre 1655 wurde ‚Der Unbedachte‘ (l'Etourdi) in Lyon zum erstenmal aufgeführt. Mit einem Schlag war Molière dadurch ein berühmter Mann geworden. Aus der Reihe der einfachen Schauspieler war er in diejenige der Autoren übergetreten. Die Erfindung der Fabel ist zwar nicht sein Eigentum. Sie ist vielmehr zum allergrößten Teile dem Innavertito des Niccolò Barbieri, genannt Beltrame, aus 1630 entlehnt. Nur in einigen ganz geringfügigen Einzelheiten geht Molière auch auf die Emilia des Luigi Groto zurück und auf die Angelica des Fabritio de Fornaris. In wenigen Worten erzählt, lautet die Fabel folgendermaßen. Ein junger Mann Lélie (Fulvio) ist in eine Sklavin Célie (Celia) verliebt, die im Besitze eines Sklavenhändlers Truffaldin (Mezzettino) in Neapel weilt. Sein sehnlichster Wunsch wäre in ihren Besitz zu gelangen. Er selber ist aber zu unbedacht und unklug,

um sein Ziel allein erreichen zu können und läßt deshalb seinen Diener Mascarille (Scapino), der sich durch ganz besondere Klugheit und Witz auszeichnet, für sich arbeiten. Der Diener versucht zwei Wege, um das Mädchen in seine Gewalt zu bringen; einerseits legt er es darauf an, sich eine größere Summe Geldes zu erschwindeln, um die Sklavin loszukaufen, anderseits betreibt er ihre Entführung durch List oder Gewalt. Sein Spiel wird aber dadurch erschwert, daß Lélie in der Person seines Freundes Léandre (Cintio) einen rührigen Rivalen hat. Die größten Schwierigkeiten legt ihm aber die Unbedachtsamkeit Lélies selbst in den Weg. Kaum ist ein Streich dem Gelingen nahe, so wird er regelmäßig durch Lélie, zu dessen Gunsten er doch angezettelt wird, vereitelt. Das Hauptinteresse des Stückes dreht sich nun um die Schliche des Mascarille; mit Ausnahme von zwei Anschlägen sind sie in beiden Stücken gleich. Originell scheint ein Streich im zweiten Akt zu sein, wo Mascarille das Gerücht ausstreut, der Vater seines Herrn sei gestorben, und das Geld, welches er für dessen angebliche Bestattung erhält, zum Loskauf der Sklavin verwenden will; ebenso ein Manöver des dritten Aktes, wo Mascarille den Nebenbuhler seines Herrn von seiner Geliebten abspenstig zu machen sucht, indem er sie als ein kokettes Frauenzimmer beschreibt. Auch die Lösung des Stückes trennt sich bei Molière von derjenigen des Innavertito, ist aber nicht weniger unvermittelt, vielleicht noch schwächer. Das ganze Gepräge des Lustspiels ist noch durchaus italienisch. Es ist eine Intriguenkomödie, in welcher die schlauen Ränke des Dieners das Hauptinteresse bieten. Es dreht sich noch alles, wie in der von der antiken abhängigen italienischen Komödie, um den Besitz von Sklavinnen. Nichtsdestoweniger hat Molière schon in diesem Stücke an seiner Vorlage einige wichtige Änderungen

vorgenommen, welche seine dramatische Begabung und sein eigenartiges Bestreben in ein helles Licht setzen. Bei einem genauen Vergleich beider Lustspiele fällt sofort in die Augen, daß Molière den Stoff ungemein lebhafter und dramatischer gestaltet. Die schleppenden, langatmigen und wortreichen Dialoge des Italieners kürzt er oft bis auf wenige Worte. Er weiß sehr wohl, daß es den Zuschauer ermüdet zweimal dasselbe zu hören, und ändert demgemäß. So ersetzt er z. B. die ganze erste Scene des italienischen Lustspiels, in welcher Cintio und Fulvio von ihrer Liebe sprechen, durch einen kurzen Monolog und läßt den Inhalt des Gesprächs aus der folgenden Scene zwischen Lélie und Mascarille hervorgehen. Auf diese Weise versteht er es sehr wohl, die ganze Handlung zusammenzudrängen und auf das Wichtige zuzuspitzen. Auf die Streiche Mascarilles, die immer wieder von der Unbedachtsamkeit Lélies durchkreuzt werden, legt er als auf das Interessanteste stets den Hauptwert. Er endigt gerne wirkungsvoll einen Aufzug mit einem solchen Streich, während im italienischen Stück die Intrigue sich mühsam von einem Akt zum anderen schleppt. Die Ereignisse überstürzen sich im französischen Lustspiel. Der Zuschauer kommt nicht zu Atem. Zugleich wird aber auf diese Weise die Gestalt des ‚Unbedachten‘ viel kräftiger herausgearbeitet. Der ‚Unbedachte‘ ist noch kein Charakterstück, weit entfernt davon; aber nichtsdestoweniger wird schon hier auf die wichtigen, interessanten Charakterzüge, vielleicht unbewußt, viel größere Sorgfalt verwendet. Im italienischen Stück finden sich manchmal ganz hübsche Episoden, die an und für sich sehr unterhaltend sind. Sie fördern aber die Handlung nicht und dienen nicht dazu, die Hauptfiguren hervorleuchten zu lassen; deshalb läßt sie Molière weg. Aus dem Grunde sind bei ihm einige Nebenfiguren farbloser als in der Vorlage.

Wie sehr unser Dichter im allgemeinen noch von der italienischen Komödie abhängt, so zeigt er doch noch in anderer Beziehung das größte Bestreben selbständig zu sein. Die stereotypen Namen der Commedia, Beltrame und Pantalone ändert er in Anselme und Pandolfe um. Den Capitano Bellerofonte, der polternd seine gewöhnlichen Prahlereien bei Barbieri zum besten gab, ersetzt er durch einen recht unbedeutenden Ägypter. Es ist eigentümlich, daß Molière in keiner seiner Komödien dem „Capitano“ Aufnahme gewährt hat, während er den „Doctor“ ziemlich lange noch behält. Vielleicht, weil er in der Wirklichkeit eher Charaktere fand, die dem Pedanten auch noch in seiner Zeit glichen, als dem „Capitano“. Sind doch alle seine Ärzte später eigentliche „Pedanten“. Andere italienische Namen, Lavinia, Cintio, Spacca ersetzt er durch die antikisierenden Hippolyte, Léandre und Ergaste. Merkwürdig bleibt dagegen, daß Molière den Namen Scapino durch Mascarille ersetzt hat. Vielleicht wollte er nach Vorgehen der Italiener für sich in dieser Rolle einen neuen Typus schaffen. Mascarille und später Sganarelle sind in der That die Namen, die er am liebsten für seine possenhaften Rollen wählt, geradeso wie sein italienischer Rivale Tiberio Fiurelli als Scaramuccio aufzutreten liebte.

Eine weitere Änderung gegenüber dem Italienischen ist dann die Entfernung der gesuchten Phrasen und der gezierten Koketterie der Liebesscenen. Célie zeigt in ihrem ersten Auftreten harmlose Naivetät und ansprechende Bescheidenheit, im letzten Akt sogar eine seltene Uneigennützigkeit, da sie bereit ist, auf die Ehe zu verzichten, um ihren Wohlthäter nicht zu beleidigen. Die Lavinia, welche bei Barbieri doch gar zu dreist sinnlich sich gebärdete, ist in Gestalt der Hippolyte wesentlich abgeschwächt. So macht sich denn schon in diesem Stück größere Feinheit

geltend. Nur eine krasse Scene, in der ein sonst in der zeitgenössischen Komödie so häufig citiertes Gefäß eine Rolle spielt, erinnert uns, daß wir noch am Anfang von Molières Entwickelung stehen. Sonst ist auch die Sprache in dem in eleganten Alexandrinern geschriebenen Stück vorzüglich.

Die Aufführung dieser Komödie machte großes Aufsehen. Für Molières Truppe konnte dies nur von hoher Bedeutung sein. Ungefähr sechs Monate blieb sie in Lyon und scheint es sich während dieser Zeit recht gut haben gehen zu lassen. Der bekannte Dichter des Burlesken Dassoucy, der in diesen Tagen sehr viel mit Molière und den Béjarts verkehrte, ist des Lobes voll über die reizende Aufnahme, die er dort fand. Es ist dies auch ein Zeichen für die große Freigebigkeit von Molière und seinen Genossen, die uns übrigens auch sonst bezeugt wird, zugleich ein Beweis, daß es ihnen pekuniär damals vorzüglich ging. Dassoucy begleitete die Truppe bis nach Avignon. Von dort wandte sie sich nach Pézenas (4. Nov. 1655), um vor den Generalständen zu spielen. An dieses Städtchen Pézenas knüpfen sich bekannte Anekdoten, die, wenn sie auch nicht im ganzen Umfang wahr sein mögen, doch dem Wesen nach der Wirklichkeit entsprechen werden. Beim Barbier, der ihn rasierte, soll Molière stundenlang von seinem Lehnstuhle aus dem munteren Treiben gelauscht haben, welches sich in der Barbierstube selbst oder vor deren Fenstern auf dem Markte abspielte. Ob es nun hier besonders in Pézenas der Fall war oder anderswo, Thatsache ist, daß Molière das Volksleben im Süden Frankreichs gut beobachtet haben muß. In zwei seiner späteren Komödien haben wir kostbare Zeugnisse dafür; in Mr. de Pourceaugnac und in der Comtesse d'Escarbagnas lebt die Provinz mit ihren engbürgerlichen Anschauungen, mit ihrer altertümlichen biderben Sprache, mit ihren klein-

lichen Eitelkeiten und ihrer Klatschsucht in treuem Abbilde vor uns auf. Sogar die Mundarten der Provinz scheint der Dichter gut gekannt zu haben. Die Lucette in Mr. de Pourceaugnac spricht, wie nachgewiesen, die Mundart von Pézenas.

Von diesem Städtchen aus wandte sich die Truppe nach Narbonne; ob sie sich von dort aus nach Bordeaux begab, wo sie die Rückkehr des Fürsten von Conti erwarten sollte, wissen wir mit Bestimmtheit nicht. Dagegen ist der Aufenthalt der Truppe in Carcassonne, Castelnaudary, Toulouse und Agen verbürgt. Von dort wandte sie sich dann nach Béziers, wo die Stände im November 1656 eröffnet werden sollten. Wenn sie auch diesmal manche Unannehmlichkeiten mit den Herren hatte, welche sich in Geldsachen sehr zurückhaltend zeigten, so blieb sie doch wohl dort bis zum Sommer 1657. Und in dieser Stadt ließ Molière ein neues Stück aufführen, welches seinen durch den ‚Unbedachten‘ begründeten Ruhm noch bedeutend erhöhte. Es war dies ‚Der Liebe Trotz‘ (le dépit amoureux).

Diese Komödie ist kein so harmonisch abgerundetes Ganze, wie der ‚Unbedachte‘, und wird vielleicht aus diesem Grunde den Zeitgenossen auf den ersten Blick weniger gefallen haben als das erste Lustspiel. Aber eben deshalb ist sie von größerem litterarischem Interesse. Man könnte aus keinem Stück das gewaltsame Losreißen der neuen Komödie von den Banden der alten so gut ersehen wie aus diesem. Wenn sich Molière im ‚Unbedachten‘ nur schüchtern an einigen Stellen Abweichungen von der italienischen Vorlage gestattet, so hat er hier einige Partien geschaffen, die dem Besten, was er je geschrieben, an die Seite gestellt werden können. Um so greller heben sich dagegen die Teile ab, die noch ganz italienisch sind.

Auch hier arbeitete Molière nach italienischer Vorlage. Niccolò Secchis Komödie ‚l'Interesse' lieferte ihm die Fabel. Die verwickelte Intrigue, die er nur hie und da änderte — namentlich trug er dafür Sorge, die zu krassen Stellen abzuschwächen —, ist echt italienisch. Sie baut sich auf der recht unwahrscheinlichen Thatsache auf, daß eine Mutter, um in den Genuß einer Erbschaft zu kommen, die ihrer Familie nur dann sicher ist, wenn sie einen Sohn bekommt, die ihr zu ihrem Unglück geborene Tochter — einige, die Sache noch verwickelter gestaltende Einzelheiten sind hier übergangen — in Mannskleidung hat aufwachsen lassen. Dieser vermeintliche Sohn Ascagne verliebt sich nun in einen für seine Schwester Lucile schwärmenden Jüngling Valère; als Mädchen verkleidet, in einen schwarzen Schleier verhüllt, giebt sich Ascagne für ihre Schwester aus und vermählt sich heimlich mit Valère, der im Glauben ist Lucile geheiratet zu haben. Seinem Nebenbuhler Eraste gegenüber, den Lucile wirklich liebt, rühmt sich Valère der Gunstbezeugungen Luciles. Dieser, wütend, bricht mit ihr. Wütend sind ebenfalls Lucile und ihr Vater, als sie durch Valère von der angeblichen Heirat hören; wütend ist Ascagne, daß der Diener Valères alles verraten habe; wütend ist Gros René, Erastes Diener, der seinen Herren verraten glaubt, und er schimpft auf seine Geliebte, Luciles Zofe Marinette, ebenso wie ihr Herr auf das Mädchen; wütend ist endlich Mascarille, der Diener Valères, weil alle Schuld auf ihn, als den Schwätzer, geworfen wird. So ist denn alles in tollem Durcheinander. Keiner versteht mehr den anderen, eine Komödie der Irrungen, aus der kein Ausweg eigentlich mehr möglich ist. Aber plötzlich erfährt man — wie und warum, ist recht unklar — die ganze Vorgeschichte von Ascagne. Der Jüngling ist ein Mädchen, er kann

also Valère heiraten, der auch nichts dagegen haben kann, da er sie schon ohne sein Wissen kennt und liebt; Lucile wird für Eraste frei. Im Grunde lieben sie sich ja. Die beiden Väter sind voller Freude, und die Dienstboten haben schließlich auch ihr Vergnügen daran, daß sich alles so schön und glatt entwirrt hat. Wir aber staunen ob der unwahrscheinlichen und auch wenig glücklich geführten Intrigue.

Zu Molières Ruhm würde das Stück nicht beitragen, wenn nicht die Scenen, die dem Ganzen den Titel gegeben haben, die Schmollscenen zwischen Eraste und Lucile, zwischen Gros René und Marinette so meisterhaft ausgeführt wären. Das ist auch das einzige, was heutzutage noch vom Lustspiel aufgeführt wird, das einzige zugleich, was unsterblich ist. Es ist ein Stück menschliches Leben, so wahr, so natürlich, so ewig zugleich wie die Liebe selbst. Sie zeigen uns zum erstenmal Molière als gründlichen Menschenkenner, als genialen Darsteller menschlicher Empfindungen und Gefühle. Diese Scenen, die sich im ersten und im vierten Akte finden, sind auch das erste Zeichen für die bei Molière stets zu beobachtende Auffassung der Liebe. Die Liebe ist bei ihm nicht ein vertrauensvolles Hingeben des einen an den andern, sie ist stets mit Eifersucht, Argwohn und größter Empfindlichkeit vermischt. Diese Auffassung, die wir immer wieder bei dem Dichter finden, kann nur auf ein starkes persönliches Moment zurückgeführt werden. Molière war von Charakter selbst empfindlich, zum Argwohn neigend und eifersüchtig im höchsten Grade — wir werden dies bei seinem Verhältnis zu seiner Frau noch nachdrücklich zu betonen haben — und er schilderte gern die Liebe so wie er sie kannte. Vorzüglich kommt die leicht gereizte Empfindlichkeit bei Eraste zum Ausdruck. Er hat bemerkt, daß

sein Nebenbuhler Valère viel zu freudig erscheint, als daß er nicht im geheimen von Lucile bevorzugt werden müßte. Dieser Argwohn läßt ihm keine Ruhe. Er weiß, daß es der Tod seiner Liebe ist, wenn er etwas erfährt, was seinen Argwohn bestätigen könnte, aber er sucht trotzdem; er scheut sich nicht, vor dem Diener seines Rivalen eine Komödie zu spielen und zu thun, als ob er auf seine Liebe verzichte. So erfährt er zu seinem größten Schmerze, daß man ihn eigentlich zum besten halte und daß Valère und Lucile im geheimen — so glaubt ja Valère selbst, der nicht ahnt, daß seine Lucile Ascagne ist — verheiratet seien. Nun kennt seine Verzweiflung keine Grenzen. Mit Entrüstung weist er die Botschaft der Zofe Luciles ab. Erst bei ruhiger Überlegung kommt er zur Überzeugung, daß er seiner Geliebten, die jeden geheimen Verkehr mit Valère sogar ihren Eltern gegenüber mit Entrüstung geleugnet hat, bitteres Unrecht gethan hat. Er will seinen Fehler wieder gut machen und schickt seinen Diener zu Lucile, um sich zu entschuldigen. Sie ist aber ebenso stolz wie er und will ihn nicht anhören. So ist er entschlossen, sie endgiltig zu verlassen. Wenn sie ihn keines Blickes mehr würdigt, will er auch sie verachten. Überhaupt sind die Weiber nicht wert, daß man sie so hoch schätze, und sein Diener Gros René, der mit seiner Marinette ganz dieselbe Erfahrung gemacht hat, wie sein Herr mit Lucile, giebt dieser Empfindung in drastischen Worten Ausdruck: Die Weiber sind keinen Schuß Pulver wert — das ist seiner langen Rede kurzer Sinn. Und als einige Zeit darauf die beiden Angebeteten von früher, vielleicht durch geheime, ihnen selbst unbewußte Sehnsucht nach ihren früheren Geliebten veranlaßt, auf der Straße erscheinen, thun sie beide stolz und zurückhaltend — mit ihrer Liebe ist es nun ewig aus — und ebenso stolz und unnahbar

thun Lucile und Marinette. Von den Geschenken, die sie einander gegeben, wollen sie nichts mehr wissen, die Briefe, die sie einander geschrieben, die zärtlichen Liebesbriefe, in welchen sie sich in der damals so sehr beliebten pointenreichen Concettiform ihre ganze Liebe gestanden, sie zerreißen sie in Stücke. Und doch werde Lucile niemals ein so zärtliches Herz finden, wie seines, meint Eraste; sei er auch eifersüchtig gewesen, er hätte Grund dazu gehabt; sie verliere ihn freilich gar leichten Herzens, sie habe ihn nie geliebt. Das könnte ihm doch einerlei sein, erwidert Lucile; es wäre sogar viel besser für sie gewesen, wenn ...... Aber wozu diese Fragen noch, da sie ja jetzt doch brechen? — Ist das so ernst gemeint, brechen sie wirklich? Bei dem Gedanken an endgiltige Trennung ist ihre ganze Liebe neu erwacht; sie wollen es sich zwar noch nicht eingestehen, aber sie brennt doch wieder in ihren Herzen, und sie ist so süß, so schön! — „Führt mich nach Hause zurück," sagt Lucile zu ihrem Geliebten, und mit diesen Worten des Friedens ist ihre Versöhnung besiegelt. Und ihre Dienstboten machen es ihnen nach. Zuerst lachen sie über die Leichtigkeit, mit der ihre Herrschaft ihren Zorn vergessen hat. Bei ihnen wird es nicht so sein; sie sind fest, und sie geben sich auch die Geschenke wieder, mit denen sie sich noch vor kurzem beglückt, und wenn es sich bei der Herrschaft um Diamanten, Schmucksachen und Briefe handelte, so sind hier Bänder, Nadeln, Messer und ein Stück Käse die Pfänder ihrer Liebe gewesen. Weg damit, es hat doch keinen Sinn mehr! Aber wie sie sich in die Augen schauen und denken, daß es das letzte Mal ist, überwältigt auch sie die Liebe wieder. Wozu denn diese Grimassen? Was bin ich in Deine Reize doch verschossen, meint Gros René, und sie erwidert: Wie thöricht ist doch die Marinette, wenn sie ihrem Gros René nachläuft!

Diese Scenen sind ein Meisterstück und sind bereits damals sehr beachtet worden. Der feine, weltmännische Ton, der sich in den Reden der beiden Liebenden, in ihrem stolzen, zurückhaltenden, über die geringste Zurücksetzung empörten, leicht empfindlichen Wesen kund giebt, mußte der adligen Zuhörerschaft sehr zusagen. Und wie hübsch stachen dagegen die Dienerscenen ab, wie richtig war der Ton des Volkes getroffen, wie echt französisch war der gute Gros René mit seiner schlauen Marinette, kein verkleideter italienischer Scapino mit seiner Colombina, sondern beide wahre Kinder ihres Landes! Das war wirklich französische Litteratur, nicht mehr Nachahmung der Fremde!

Seltsam genug kontrastiert damit die Scene zwischen dem Docteur Métaphraste und Albert. Zur Handlung ist sie durchaus unnötig. Aber es war einmal Überlieferung, daß jede Komödie ihren immerzu schwatzenden, in Etymologien seltsamster Art, in abstrusen Quisquilien schwelgenden Pedante haben mußte. Und an und für sich ist die Scene ganz amüsant. Mit Talent weiß Molière auch hier schon seine Bühnentechnik geltend zu machen. So ist es sehr wirksam, wenn der Docteur, als er aufgefordert wird zu schweigen, mit der Beteuerung, daß er es thun wolle, immer ärger darauf losschwätzt. Auch im dritten Akt kommt eine solche technisch bedeutsame Scene vor, wenn die beiden Väter, von denen jeder ein verschiedenes Vergehen im Auge hat, vor einander zu Boden fallen und sich gegenseitig demütig deshalb um Verzeihuug bitten. Durch derartige Bühnenkniffe weiß Molière schon sehr frühe die größte komische Wirkung zu erzielen.

Molières Truppe erwartete nicht den Schluß der Stände, um Béziers zu verlassen und sich wiederum nach Lyon zu wenden. Unterdessen war ein für die Truppe bedeutsames Ereignis eingetreten. Ihr Protektor, der Fürst von Conti,

hatte sich von ihr abgewandt. Schon seit längerer Zeit wurde der leichtlebige und leichtsinnige Fürst von kirchlicher Seite bearbeitet, damit er sich bekehre. Mehrere fanatische Geistliche scheinen sich das Ziel gesteckt zu haben, aus dem Fürsten einen frommen Mann zu machen. Und es war ihnen schließlich gelungen, den früher nur für Weiber, Spiel und Komödie schwärmenden Fürsten zu einem frömmelnden, ja sogar engherzig fanatischen Mann umzuwandeln. Die Komödie, die er einst so geliebt, betrachtete er jetzt als Höllenwerk und verbot der Truppe, seinen Namen weiter zu führen. Als er um diese Zeit durch Lyon fuhr, versäumte er nicht, dem Abbé de Ciron, der ihm seinerzeit seine schweren Bedenken gegen die Komödie eingeflößt hatte, zu schreiben, daß er sich wohl gehütet habe, die Truppe aufzusuchen, die früher seinen Namen getragen. Es war dies ein schwerer Schlag für Molière, besonders hart gerade damals, da sein Ruhm aufzusteigen begann. Und wir haben allen Grund anzunehmen, daß er dem Fürsten diese seine Sinnesänderung nicht verzieh. Er faßte sie nicht als aufrichtig auf. War doch schon von vornherein die Bekehrung des leichtlebigen Fürsten zum frommen Kopfhänger nicht wahrscheinlich! Seit der Zeit wird der Dichter wohl einen stillen Haß gegen die nach seiner Ansicht heuchlerische Unduldsamkeit der Kirche im Herzen getragen haben, auf die er die Bekehrung des Fürsten zurückführen mochte, einen Haß, der ihm später die Waffen zu einem seiner bedeutendsten Werke schmieden sollte.

Da Molière Contis Schutz verloren, wandte er sich nun wieder an seinen früheren Protektor, den Herzog von Epernon, der nun Gouverneur von Burgund geworden war und mit seiner Geliebten Nanon de Lartigue, der er treu geblieben zu sein scheint, in Dijon regierte. Dort treffen wir Molières Truppe im Sommer 1657. Im

Winter freilich zog es sie schon wieder nach dem Süden, nach Pézenas und Avignon. Und in Avignon war es, daß Molière eine für sein ganzes Leben wichtige Bekanntschaft machte. Er traf dort den Maler Pierre Mignard, welcher, mit seiner jungen Frau auf der Rückreise von Italien begriffen, seinen Bruder Nikolaus in Avignon besuchte. Durch den Grafen von Modène hatte er Beziehungen zu den Béjarts, die ihn ihrerseits wohl mit Molière bekannt gemacht haben werden. Mignard ist zeitlebens einer der besten Freunde Molières geblieben.

Des Dichters Wanderzeit ging ihrem Ende entgegen. Wozu noch länger in der Provinz bleiben? Die zwei Werke, welche er geschaffen, und der Triumph, den er davon getragen, werden ihm selber die Augen geöffnet haben. Er wußte nun, wer er war und was er bedeutete. Er fühlte, daß es für ihn Zeit war, auf breiterer Basis thätig zu werden. Mochte der Aufenthalt in der Provinz noch so nutzbringend für ihn gewesen sein, mochte er ihm einen Einblick in das damals noch so eigentümliche Leben der kleinen Provinzstädte gestattet, mochte er ihm die Bekanntschaft mit der kraftvoll sonoren Sprache des Südens ermöglicht haben, — wollte er Werke hervorbringen, welche die Teilnahme der ganzen Nation erregten, so war es für ihn Zeit, in die Hauptstadt zurückzukehren, wo das Leben rascher pulsierte, wo man in unmittelbarer Fühlung mit den Zeitströmungen stand, wo ein junger König und ein glänzender Hof den Ton angaben. So lenkte er denn seine Schritte nach dem Norden. Über Grenoble, wo er die Karnevalszeit von 1658 verbrachte, wandte er sich nach Rouen. Dort, wo er vor der Gründung des „Illustre Théâtre" seine Zelte zuerst aufgeschlagen, bis der ihm versprochene Saal in Paris hergestellt wurde, dort wollte er auch bleiben, bis das Terrain für ihn in Paris geebnet

war. Mit welch verschiedenen Gefühlen wird er die Hauptstadt der Normandie nunmehr betreten haben! Damals ein von seiner Familie verstoßener, von ihr als verlorener Sohn betrachteter Vagabund, der keine Ahnung hatte, wie seine Zukunft sich gestalten würde, und jetzt ein hoffnungsvoller Mann in der Blüte der Jahre, an der Spitze einer hochangesehenen Truppe, der Verfasser zweier dramatischer Neuigkeiten, welche die Provinz entzückt hatten. Gehobenen Herzens sah er der Zukunft entgegen.

Den ganzen Sommer über blieb die Truppe in Rouen. Der Ruf der beiden Schönheiten, welche ihre Zierde waren, der Du Parc und der De Brie, hatte, wie wir aus einem Briefe des Thomas Corneille wissen, die Gesellschaft Rouens in eine gewisse Aufregung versetzt. Auch Pierre Corneille, der damals schon ein 52 Jahre alter, mit fünf bis sechs Kindern gesegneter Familienvater war, richtete an die Du Parc enthusiastische Verse, in denen er sie als seine Iris feierte. Zu seiner großen Betrübnis kümmerte sie sich freilich ebensowenig um ihn, als sie sich um Molière in der Provinz gekümmert hatte. Ahnte die stolze Schauspielerin bereits, daß sie das Herz eines hoffnungsvolleren jüngeren Dramatikers in Paris erobern würde? Racine sollte ja einst von ihr beglückt werden. Sei es aus Ärger über die Sprödigkeit der Schauspielerin, sei es, weil die Truppe Pariser Ansprüchen doch nicht ganz genügen konnte — jedenfalls haben sich die beiden Corneilles über die Leistungen der Gesellschaft nicht besonders zufrieden ausgesprochen.

Unterdessen bereitete die Truppe ihre Übersiedelung nach Paris vor. Madeleine war es, die hauptsächlich die Verhandlungen leitete. Sie fuhr häufig nach Paris hinüber und, was für uns von besonderem Interesse ist, sie nahm bei ihrem Pariser Aufenthalt im Hause des Vaters Poquelin

Wohnung. So war denn der Groll des alten Vaters gegen das Künstlervolk geschwunden. Jetzt war ja sein Sohn berühmt und reich. Was sollte ihm der Geschäftsmann noch zürnen?

Am 12. Juli 1658 wurde zwischen Madeleine und Louis de Talhouet in Rouen ein Vertrag abgeschlossen, nach dem der Betreffende seinen Ballspielsaal du Marais in Paris mit allen Logen, Dekorationen und Zubehör der Truppe Molières überließ. Nunmehr hatte das Theater ein Heim; die Übersiedelung zur Hauptstadt konnte jederzeit stattfinden.

III

Die Zeit des Suchens und Tastens

Das ‚Register' des Schauspielers La Grange — von dem gleich die Rede sein wird — von nun an für uns die wichtigste Quelle für Molières Leben und Werke, beginnt mit den Worten: „Molière und seine Truppe kamen im Monat Oktober 1658 nach Paris und begaben sich in den Dienst Monsieurs, des einzigen Bruders des Königs, welcher ihnen die Ehre seines Schutzes und die Erlaubnis, sich als seine Komödianten zu bezeichnen, mit dreihundert L. Pension für jeden Schauspieler gewährte". Das Glück scheint den Neuangekommenen also von vornherein hold gewesen zu sein. Wie kamen sie aber dazu, die Gunst einer so hochgestellten Persönlichkeit zu erlangen? Wir wissen es nicht genau. Möglich ist, daß einige Jahre zuvor der Fürst von Conti bei seinem Aufenthalt in Paris zum Zwecke der Heirat von Mazarins Nichte dem Kardinal die Verdienste von Molières Truppe, damals noch seiner Truppe, gerühmt hatte, und daß der Kirchenfürst, der sich wie sein Vorgänger Richelieu sehr fürs Theater interessierte, die Schauspieler bei ihrer Ankunft in Paris dem achtzehnjährigen Bruder des Königs empfahl. Die hohen Herrschaften setzten damals ihre Ehre darein, eine Truppe in ihren Diensten zu haben. Für Molière war es von außerordentlichem Vorteil, in so nahe Beziehungen zum Hofe zu treten. Ludwig XIV., damals erst zwanzigjährig, würde

gewiß — das war wohl des Dichters Hoffnung — bald auch selbst von der Komödiantentruppe seines Bruders Kenntnis nehmen. Hatte sie ja doch schon in der Provinz namhafte hohe Herren zu unterhalten gewußt.

Schon am 24. Oktober fügte es das Schicksal, daß unser Dichter vor dem König auftreten durfte. In einem Saale des alten Louvrepalastes wurde gespielt. Der Hof war versammelt und mochte wohl darauf gespannt sein, die Truppe kennen zu lernen, die es wagte den Kampf mit den einheimischen Theatern aufzunehmen. Es mochte immerhin gewagt erscheinen, mit dem gefeierten Hôtel de Bourgogne, dem eigentlichen Hoftheater, und dem Maraistheater, wo Corneilles Stücke meistens aufgeführt wurden, sich zu messen. Molière wählte zu seiner Erstaufführung vor dem Monarchen ein Stück, in dem gerade das majestätische Gebaren eines Königs besonders stolzen Ausdruck findet, den ‚Nicomède‘ Corneilles. Und wenn wir auch hören, daß diese Aufführung nicht mißfiel, und daß namentlich das Spiel der Frauen ansprechend wirkte, so hätte die Aufführung einer Tragödie allein nicht den Ruhm der neuen Truppe begründen können. Dafür sorgten schon die Nebenbuhler vom Hôtel de Bourgogne, die bereits diese erste Aufführung bekrittelt zu haben scheinen. Außerdem haben wir allen Grund zu glauben, daß die Stärke von Molières Truppe nicht auf dem Gebiete der Tragödie zu suchen war. So war es denn ein kluger Griff von Molière, daß er es bei der Aufführung des ernsten Stückes nicht bewenden ließ, sondern nach beendetem Spiel auf die Bühne trat und, mit klugem diplomatischem Geschick Bescheidenheit mit verständiger Schmeichelei verbindend, eine Ansprache an die erlauchte Gesellschaft richtete, durch die er sich die Herzen aller eroberte. Sie hätten so große Lust gehabt, mit der Unterhaltung des größten Königs

der Welt beehrt zu werden, so meinte er, daß sie vergessen hätten, daß seine Majestät ausgezeichnete Schauspieler besäße, die sie selbst nur sehr schwach nachahmen könnten; da seine Majestät aber ihre provinzielle Aufführung nicht verschmäht habe, so bitte er sie demütig, gestatten zu wollen, daß sie noch als Zugabe eine jener kleinen Belustigungen hinzufüge, durch welche sie in der Provinz zu einer gewissen Berühmtheit gelangt seien. Der König, den dieses ebenso kluge als witzige und geschickte Kompliment für den Dichter einnahm, gab gern seine Einwilligung. Und so wurde sofort mit der Aufführung einer kleinen Stegreif-Komödie nach italienischer Art begonnen. Es wurde ‚Der verliebte Doktor' (le docteur amoureux) gegeben. Molière spielte selbst den Doktor. Und es wurde so flott, so natürlich, so frisch gespielt, der Humor, der den lustigen Einakter erfüllte, war so köstlich, daß das ganze Publikum in die tollste Heiterkeit versetzt wurde und den lebhaftesten Beifall zollte. So hatte Molière durch einen klugen Handstreich — könnte man sagen — die Gunst des Hofpublikums erobert. Ludwig XIV. war damals noch sehr jung, er lachte gern und liebte die, welche zu seinem Vergnügen beizutragen wußten. Er war namentlich ein großer Liebhaber des italienischen Theaters. Nun fand er plötzlich einen französischen Komiker, der es den Italienern gleichmachte, sie vielleicht sogar übertraf. Diesen Mann mußte man festhalten. Die Rücksicht auf das eigene Vergnügen, nicht etwa die Einsicht in das Genie Molières sind es gewesen, welche Ludwig XIV. bestimmten, dem Komiker seine Gunst zuerst zu erweisen.

Er erwies sie ihm dadurch, daß er seiner Gesellschaft den Saal des Petit Bourbon überließ, damit sie dort abwechselnd mit den italienischen Komödianten spielen könnten. Für Molière war dies eine unschätzbare Gefälligkeit. Der

Saal war groß und schön. Das Publikum, welches die italienischen Aufführungen regelmäßig besuchte, war an den Saal gewöhnt und würde gewiß nicht verfehlen — so mochte er denken —, vielleicht zunächst nur aus Neugierde, auch die Franzosen, die es ihnen so gut nachmachten, sich anzusehen. Außerdem war der Saal mit dem Königspalast durch eine Galerie verbunden. Diese räumliche Verbindung konnte sich leicht zu einer innerlichen auswachsen. Endlich mußte es Molière nur angenehm sein, mit den italienischen Schauspielern, deren Fähigkeiten er so sehr bewunderte, unter demselben Dache zu hausen. Mochte er doch hoffen, ihnen noch manches ablauschen zu können. Seine Zeitgenossen haben ihn häufig als den „Affen" der Italiener verspottet. Für die Entwickelung seiner Komödie, namentlich nach der technischen Seite hin, konnte die Anlehnung an die Italiener nur vorteilhaft sein.

Start → Sobald Molière in seinem neuen Hause war, führte er außer den großen Tragödien Corneilles auch seine eigenen Stücke auf, den ‚Unbedachten' und ‚Der Liebe Trotz'. Es war dies das erste Mal, daß die Pariser diese Neuigkeiten, welche das Entzücken der Provinz schon mehrere Jahre vorher gewesen waren, zu sehen bekamen, und der Erfolg war großartig. Sogar Molières Feinde sprechen mit Begeisterung von diesen ersten Aufführungen und berichten von den rühmenden Äußerungen des Publikums, die sowohl dem Dichter als auch den Darstellern galten. Trotz dieser Erfolge mußte Molière gerade zu dieser Zeit einige seiner erprobtesten Kräfte verlieren. Daß Dufresne, der schon recht alt und müde war, die Truppe verließ, war begreiflich, wenn auch schmerzlich; er war gewiß ein sehr erfahrener Schauspieler und hatte früher der Truppe große Dienste geleistet. Daß aber die glänzendste von Molières Schauspielerinnen, die Du Parc, gerade im Moment,

wo sich der Dichter eine neue Existenz gründete, mit ihrem Mann, dem „Gros-René“, der die derb komischen Rollen gab, die Truppe verließ, um ins Maraistheater überzugehen, das war ein unersetzlicher Verlust. Es wirft dieser Entschluß übrigens kein günstiges Licht auf den Charakter der gepriesenen Schauspielerin. Die stolze „Marquise“, wie sie oft genannt wurde, scheint überhaupt eine hochmütige, leicht empfindliche und wankelmütige Frau gewesen zu sein. Es ist nicht unmöglich, daß die beiden Corneilles, die, wie wir wissen, in Rouen die Schauspielerin umschwärmt hatten, sie veranlaßten, in das ihnen näherstehende Theater überzugehen. Glücklicherweise konnte Molières Truppe dafür neuen Zuwachs in Paris finden. Für die derbkomischen Rollen bekam sie vom Maraistheater einen vorzüglichen Vertreter in der Person des alten Jodelet, der einst zahlreichen Stücken Scarrons' seinen Namen gegeben hatte. Auch sein Bruder L'Epy ließ sich für gesetzte Rollen in die Truppe aufnehmen. Um Ostern 1659 gesellte sich zu Molières Schauspielern auch ein Mann, welcher der treueste Kamerad des Dichters werden und ihm sowie seiner Truppe die wertvollsten Dienste leisten sollte. Es war dies Charles Varlet de La Grange; er spielte die ersten Helden und Liebhaber und erfreute sich, besonders in dieser letzten Eigenschaft, wohlverdienter Beliebtheit. Ihn hat Molière von allen seinen Schauspielern stets am meisten geachtet. Er führte später die Rechnungen der Truppe und redigierte für sich das Tagebuch derselben, das berühmte „Registre“, welches zu den vornehmlichsten Quellen für die Geschichte Molières und seiner Werke gerechnet werden kann. Auch übertrug ihm der Dichter später das verantwortungsvolle Amt des „Redners der Truppe“, welches er selbst sehr lange Zeit geführt hatte. Es war dies die glänzendste Auszeichnung, die er ihm zu teil werden lassen

konnte. Denn das Amt des „Redners“ war das schwierigste in den damaligen Theatern. Der „Redner“ hatte die Aufgabe, nach beendigter Vorstellung dem Publikum für sein Erscheinen zu danken und es dann zur nächsten Vorstellung einzuladen. War das Stück, das gegeben werden sollte, noch nicht bekannt, so mußte er es analysieren und anpreisen. Der mehr oder minder zahlreiche Besuch der späteren Vorstellungen hing häufig von dem Geschick des „Redners“ ab. La Grange soll auch in dieser Hinsicht seine Sache so vorzüglich gemacht haben, daß man seine Reden — so berichtet ein Zeitgenosse — oft mit ebenso großem Vergnügen hörte, als die Komödie selbst. Das Redneramt erforderte aber nicht bloß Geschicklichkeit, sondern auch Mut. Die damaligen Theatervorstellungen verliefen manchmal sehr stürmisch. Durch Schreien und Johlen unterbrach man häufig die Vorstellung; war man unzufrieden, so bewarf man die Schauspieler mit allerlei Gegenständen; im Zuschauerraum war Mord und Totschlag keine Seltenheit; die Schauspieler waren vor körperlichen Mißhandlungen der schlimmsten Art nicht sicher. Sobald ein derartiger Sturm ausbrach, mußte der „Redner“ vortreten und das Publikum zu beschwichtigen suchen. Es wird uns erzählt, daß nach Molières Tod einmal La Grange im Jahre 1691 mit einem betrunkenen Kapitän, der mit einigen berauschten Soldaten ins Theater eingebrochen war, schweren Stand hatte. Der Kapitän benahm sich wie toll, verwundete einen Polizeibeamten, befahl den Schauspielern zu schweigen, bedrohte sie mit Pistolenschüssen, riß die Lichter der Bühne aus und warf sie ihnen an den Kopf. Bei dieser Gelegenheit wie auch sonst in seinem Leben, zeigte La Grange große Ruhe und Kaltblütigkeit. Als Mensch sowie als Schauspieler hat er Molière die größten Dienste geleistet. Mit ihm zugleich trat auch Du Croisy

in die Truppe ein; er gab die zweiten Liebhaber, manchmal auch Charakterrollen. So wird er wahrscheinlich die Rolle des ‚Tartuffe' kreiert haben. Mit diesen neuen Kräften konnte die Truppe einigermaßen ihre Lücken füllen. Sie spielte vor dem König ‚Der Liebe Trotz' und den ‚Unbedachten' im Frühling des Jahres 1659. Schon während dieser letzten Vorstellung war Joseph Béjart sehr krank; nur mit Mühe konnte er seine Rolle durchführen; er starb in der zweiten Hälfte des Mai. So verlor Molière einen seiner treuesten Kameraden von Anbeginn. Der Verlust von Madeleines Bruder, der mit ihm das Illustre Théâtre seiner Zeit gegründet, wird ihm sehr nahe gegangen sein. Zum Zeichen der Trauer stellte das Theater über zehn Tage die Vorstellungen ein.

Doch sollte der Dichter bald ein Werk liefern, welches ihm größeren Ruhm einbringen würde, als der ‚Unbedachte' und ‚Der Liebe Trotz'. Sein Aufenthalt in der Hauptstadt hatte seinen Blick geschärft. Die Zuschauer durch komische Intriguen, durch technische Kunststückchen, durch ausgelassenen Humor zu unterhalten, mochte ihm damals nicht mehr als einziger Zweck der Komödie gelten. Das Leben bot so viele Dinge, die eigentlich nicht so waren, wie sie sein sollten. Dank seiner scharfen Beobachtungsgabe sah Molière leichter als andere das Lächerliche an Menschen und Dingen. Ihm, dem Litteraten, mußten nun ganz besonders litterarische Verkehrtheiten in die Augen fallen. Die damalige Litteratur stand nun noch sehr unter dem Einfluß der sogenannten preciösen Richtung. Die Romane der Mlle. de Scudéry, der Artamène oder der große Cyrus (1649—1653) und Clélie (1654—1660) waren in aller Händen. Die vornehme Gesellschaft ergötzte sich an den galanten Abenteuern liebegirrender Helden. Eigentlich waren diese Romane getreue Spiegel-

bilder der herrschenden Anschauungen. Wie damals im politischen Leben sehr häufig weibliche Einflüsse maßgebend waren, so ist auch die Galanterie fast immer das Motiv der Handlungsweise der Helden. Natürlich nimmt sich ein solches schmachtendes Bild im Rahmen der alten römischen Geschichte seltsam genug aus. Ein Brutus, der den König verjagt, um seine Geliebte zu rächen, ein Horatius Cocles, der aus Liebe zur Clélie zum Helden wird, welcher Anachronismus! Um zu gefallen, mußte eine Liebesgeschichte möglichst abenteuerlich und gerade das Gegenteil von einfach sein. Der Liebende durfte erst nach langer, schwerer Probezeit das Ziel seiner Wünsche erreichen. Die Landkarte der Zärtlichkeit, die Mlle. de Scudéry ihrem Roman Clélie beigab, ist ein treffendes Beispiel des Liebesideals, das den preciösen Kreisen vorschwebte. Wer zur Stadt „Zärtlichkeit am Flusse Achtung“ gelangen wollte, mußte durch die Dörfer „hübsche Verse“ und „galante Billets“, „Rechtschaffenheit, Edelmut und Güte“. Er mußte sehr auf der Hut sein, nicht zu sehr nach rechts zu biegen, da er sonst auf dem Wege von „Leichtsinn“ und „Vergessenheit“ in den „Gleichgiltigkeitssee“ hätte fallen können. Und ebenso gefährlich war es auf dem Wege zur „Zärtlichkeit“, am Flusse „Dankbarkeit“ sich zu sehr nach links zu wenden. Auf steilem Felsen drohte der Ort „Hochmut“, von „Treulosigkeit“, „Lästerung“ und „Bosheit“ umgeben, und in der Ferne brauste das Meer der „Feindschaft“, das aller Liebe ein jähes Ende bereitete. Wie die Auffassung der Liebe gesucht und gekünstelt war, so bewegte sich die ganze Ausdrucksweise der preciösen Kreise in geschraubten und gezierten Formen. Je spitzfindiger und gespreizter man die gewöhnlichsten Dinge umschrieb, desto besser. So wurde etwa der Hut zum „Wettertrutz“, das Fenster zur „Lichtpforte“, die Nase zur

„Schleuse des Gehirns". Man hätte nicht gewagt von seinen Füßen zu sprechen, man nannte sie die „armen Dulder", da sie die Last des Körpers tragen mußten. Das Mittagsmahl war viel zu gemein, um beim rechten Namen genannt zu werden; man nannte es die „mittägliche Notwendigkeit". Wie hätte eine so übertriebene Mode nicht den Spott herausfordern können? So fehlte es denn auch nicht an Gegenwirkung. Die ganze burleske, von Scarron hauptsächlich vertretene Richtung, die absichtlich die Plattheit und Gemeinheit betonte, war aus der Gegnerschaft gegen den hochtrabenden, schwülstigen und gezierten Ton hervorgewachsen. Aber auch direkt hatte sich der Spott gegen die preciöse Litteratur schon gewandt. Freilich erst sehr schüchtern. Ein gewisser abbé de Pure hatte in einem Roman „La Précieuse ou le Mystère des ruelles" bereits mit einer gewissen Ironie der Preciösen gedacht. Aber nichtsdestoweniger lobte er sehr die Romane von Frl. de Scudéry und zeigt sich selbst durchaus nicht frei von den Fehlern, die er sonst bespöttelt. Aus diesem Roman hatten die Italiener eine Stegreifkomödie entwickelt, in der sich Diener in die Kleider ihrer Herren steckten, um preciöse Damen irre zu führen. Diese Komödie, deren Wortlaut wir natürlich nicht kennen, wird Molière bei seinen Beziehungen zu den Italienern gewiß bei ihnen gesehen haben. Ihre Intrigue verwertete er, um einen Einakter zu schreiben, der das größte Aufsehen erregen sollte.

Die ‚Lächerlichen Preciösen' (les Précieuses ridicules) betitelte er das Stück. Er führt uns in das Haus des biederen, hausbackenen Bürgers Gorgibus ein. Dessen Tochter und Nichte Madelon und Cathos haben sich durch die Lektüre der Moderomane den Kopf ganz verdrehen lassen. Die Anträge zweier ordentlichen Männer La Grange

und Du Croisy weisen sie ab, weil sie um ihre Hand angehalten haben, ohne zuerst den Vorschriften der galanten Liebesromane gemäß nach allen Regeln der Kunst für sie geschwärmt, geschmachtet, geseufzt und geduldet zu haben. Auch ist ihnen ihre Kleidung viel zu einfach und anspruchslos. Um sich an den Spröden zu rächen, veranlassen die beiden Herren ihre Lakaien, die sich gerne den Anschein preciöser Modeherren geben, im übertriebensten Marquiskostüm den Damen ihre Aufwartung zu machen. Mit seinen bänderreichen, wohlduftenden, spitzenbesetzten Kleidern, seiner kolossalen Perücke, seinem wunderbaren Federhut, seinen gespreizten und gesuchten Wendungen, seinen galanten Komplimenten, seinen Versen und Liedern weiß der Marquis de Mascarille die Preciösen in die größte Extase zu versetzen. Und der Vicomte de Jodelet imponiert ihnen nicht weniger durch die Erzählung seiner soldatischen Heldenthaten. Aus ihrer Bewunderung werden die Preciösen aber brutal herausgerissen, als plötzlich die Herren der beiden Lakaien wieder erscheinen, ihre Diener durchprügeln und den Damen bedeuten, wenn sie ihnen durchaus ihre Bedienten vorziehen wollten, so möchten sie sie in ihrer wirklichen Gestalt lieben, nicht aber als Marquis de Mascarille und Vicomte de Jodelet.

Dies in kurzen Worten der Inhalt des Stückes. Inwiefern war es nun so bedeutend? Die Intrigue hat durchaus nichts Merkwürdiges; sie ist die denkbar einfachste und mit derjenigen der Vorlage beinahe identisch. Dagegen hatte Molière insofern eine gewaltige Neuerung vollbracht, als er eine der auffallendsten Verkehrtheiten der damaligen Zeit einer scharfen Satire unterzog und das Aktuelle zum Gegenstand des Lustspiels erhoben hatte. War die Komödie bisher ein bloßes Amusement gewesen, so machte er jetzt aus ihr eine kulturgeschichtliche That. Kein Wunder, daß

er infolgedessen in die Streitigkeiten seiner Zeit hineingezogen wurde. Im Gegensatz zur Posse und Intriguenkomödie, welche nur die Unterhaltung des Publikums im Auge hat, ist jede Sittenkomödie satirisch, denn sie bringt die Sitten der Zeit auf die Bühne, in der ausgesprochenen Absicht sie zu verspotten. Ein Satiriker ist aber ein Kämpfer und kann als solcher der Feindschaft der von ihm Angegriffenen nicht entgehen. Vom ästhetischen Standpunkt aus ist die Posse sowie die Intriguenkomödie nicht niedriger zu achten als das satirische Lustspiel. Auch solche Stücke können genial sein. Molière hat selbst den Beweis dafür geliefert, da er in dieser Gattung Außerordentliches geleistet hat. Dagegen kann nur die satirische Komödie ethisches Interesse erwecken. Bekämpft sie doch durch ihre Satire das Unedle, Widernatürliche, Vorurteilsvolle, Unsittliche und erweist sie auf diese Weise der Menschheit Wohlthaten. Vom absoluten Standpunkte aus ist sie das ungleich Wertvollere. Dadurch, daß Molière in den ‚Lächerlichen Preciösen' diese Bahn einschlug, that er einen großen bedeutenden Schritt vorwärts.

Molières Zeitgenossen werden vielleicht nicht in vollem Maße die Bedeutung des Stückes sofort erkannt haben. Die bekannte Anekdote des Greises, der bei der ersten Vorstellung im Parterre aufgestanden und dem Dichter zugerufen haben soll: „Mut, Molière, das ist die gute Komödie!" kann sehr leicht erst später erfunden worden sein. Auch die Anekdote, welche zu erzählen weiß, daß Chapelain und Ménage durch die erste Aufführung des Stückes von der Richtigkeit der Kritik Molières so überzeugt worden wären, daß sie sich gelobt hätten, von nun an die Heiligen zu verbrennen, die sie bis dahin angebetet hätten, auch diese Anekdote trägt das Gepräge des Unhistorischen an sich. Nichtsdestoweniger werden die preciösen Kreise den Angriff

sehr wohl gefühlt haben. Ihrem Unwillen darüber ist es gewiß zuzuschreiben, daß man weitere Aufführungen des Stückes nach der ersten Vorstellung für einige Zeit zu hintertreiben wußte. Vom 18. November bis 2. Dezember fand keine Aufführung mehr statt. Der König weilte damals am Fuße der Pyrenäen. Vielleicht machte ihn ein Gönner Molières mit dem Stück dort bekannt, und er hob das Verbot auf. Wir wissen es nicht bestimmt, aber es ist nicht unwahrscheinlich. Molières erstes Auftreten hatte sein Herz gewonnen. Er hatte ein gesundes Urteil und Vorliebe für alles Maßvolle und Verständige in der Litteratur. Infolgedessen wird er an Übertreibungen der preciösen Litteratur kein Gefallen gefunden und seine Freude an der Satire derselben nicht unterdrückt haben.

Nun folgte Vorstellung auf Vorstellung. Im Laufe eines Jahres erlebte das Stück nicht weniger denn vier und vierzig Aufführungen. Der Erfolg war großartig. Die einzige damalige Zeitung, wenn man Lorets Gazette diesen Namen geben kann, lobte das Lustspiel über die Maßen: es hätte weit mehr Zulauf als die Stücke du Ryers, als Corneilles Oedipe, der doch als Wunder angestaunt werde, als noch viele andere damals bekannte und berühmte Dramen. Wenn er auch nur dreißig Sous bezahlt, meint Loret, so habe er doch mehr gelacht als für zehn Pistoles. Und andere wissen zu berichten, daß man von zwanzig Meilen in der Runde hergekommen sei, um diese Komödie sich anzusehen. Bald hätte man in der guten Gesellschaft, ohne zu erröten, es nicht mehr eingestehen dürfen, wenn man etwa das Lustspiel nicht gesehen habe. Einzelne Stellen des Stückes seien ganz sprüchwörtlich geworden. Molière hätte damals schon unbestritten den Ruf des ersten Komikers Frankreichs genossen. Einem so allgemeinen Erfolge gegenüber konnten

die Kritiken nicht viel ausrichten. Es fehlte aber nicht an solchen, und wir sehen aus dem Vorwort, das Molière seinem Lustspiel beifügte, als er es drucken ließ, daß man ihm vorwarf, er habe die Grenzen einer erlaubten und anständigen Satire überschritten. Ein mißgünstiger Litterat Somaize, den die Lorbeeren des Dichters nicht schlafen ließen, suchte zu beweisen, daß Molières Bild der Preciösen verzeichnet sei, indem er ihnen die „naturgetreuen, nicht lächerlichen“ in einem Lustspiel eigener Anfertigung entgegensetzte. Molières Komödie wird natürlich die Farben stark aufgetragen haben; nur so konnte seine Satire wirkungsvoll sein. Er wird gewiß auch nicht bloß die Auswüchse der preciösen Litteratur in der Provinz gemeint haben. Wenn er auch vorgiebt, nur die lächerlichen Preciösen gemeint zu haben, welche die Guten schlecht nachahmten, so ist das cum grano salis zu verstehen. Er hatte die ganze Richtung im Auge. Damit ist selbstverständlich nicht gesagt, daß Madame de Rambouillet oder Mlle. de Scudéry persönlich gemeint seien. Wenn auch die eine Preciöse Cathos, die andere Madelon heißt, so sind sie deshalb doch nicht Porträts von Catherine de Rambouillet und Madeleine de Scudéry. Mag eine versteckte Malice in der Wahl dieser Namen immerhin nicht unmöglich sein, so hat sich Molière im Grunde für diese Namen nur entschieden, weil die Schauspielerinnen, welche diese Rollen gaben, Catherine De Brie und Madeleine Béjart waren. Hatte er doch auch anderen ihre Namen gelassen: La Grange, Du Croisy und Jodelet traten unter ihrem eigenen Namen auf. Es war damals so Mode. Molière selbst blieb dem Namen des Mascarille, den er im „Etourdi“ zuerst angenommen hatte, treu. Sein Spiel erregte auch bei seinen Feinden die allergrößte Bewunderung. Der erste „Possenreißer“ Frankreichs wurde er genannt.

So hatte denn unser Dichter seinen Einzug in die Hauptstadt und in das Bourbontheater durch einen großartigen Triumph gefeiert. Nun galt es den Platz, den er sich erobert, dauernd festzuhalten. Wir könnten erwarten, daß er in der einmal eingeschlagenen Bahn des Sittenlustspiels fortgefahren sei. Das ist merkwürdigerweise nun nicht der Fall. Kurz nachdem die ‚Preciösen‘ ihren glänzenden Sieg errungen, trat Molière wieder mit einer Intriguenkomödie alten Stils vor das Publikum; ‚Sganarelle‘ oder ‚der Ehemann, der sich betrogen glaubt‘, so lautet der Titel des Stückes, welches im Mai des Jahres 1660 auf die ‚Preciösen‘ folgte. Es ist vielleicht das Stück unseres Dramatikers, in welchem die Intrigue als solche am gelungensten ist. Und aus dem Grunde wird auch die Vermutung, daß es auf einer italienischen Quelle beruht, sehr viel für sich haben. Molière selbst hatte für die Intrigue keinen rechten Sinn. Ihm war sie gleichgültig. Deshalb läßt sich kaum denken, daß er einmal eine so unwahrscheinlich verwickelte Intrigue, wie die, welche das ganze Wesen dieses Stückes ausmacht, selbständig erfunden habe. Man höre nur: Ein junges Mädchen Célie beklagt sich auf öffentlichem Platze, daß ihr Vater sie ihrem treuen Lélie nicht zur Frau geben wolle, und während sie dessen Bild anschaut, das sie in einem Medaillon bei sich trägt, fällt sie in Ohnmacht und läßt zugleich das Bild auf die Erde fallen. Sganarelle, ihr Nachbar, eilt ihr zu Hilfe. Während er sie in seinen Armen hält, um sie aufzuheben, erblickt ihn vom Fenster aus seine Frau; sofort faßt sie den Verdacht, er möchte untreu sein. Sganarelle hegt ihr gegenüber denselben Verdacht, als er hinzukommt und sieht, wie sie das von Célie dagelassene Bild Lélies, welches sie aufgehoben, in Händen hält. In Lélie, den er nicht kennt, glaubt er den Geliebten

seiner Frau entdecken zu sollen. Beide Gatten machen sich ebenso unberechtigte als erbitterte Vorwürfe. Darauf kommt Lélie von der Reise zurück. Sganarelle, der ihn an dem in seinem Besitze befindlichen Bilde, das er in der Hand seiner Frau gefunden hat, erkennt, hält ihn für den Geliebten seiner Gattin. Er dagegen glaubt in ihm den Gatten seiner Célie, die sich inzwischen verheiratet habe, erkennen zu sollen, und fällt aus Verzweiflung darüber ebenfalls in Ohnmacht und zwar just in die Arme der Frau von Sganarelle, die ebenso hilfbereit ist, wie ihr Gatte vorher der Célie gegenüber. Sganarelle, der kurze Zeit nachher den Lélie, der inzwischen wieder zu sich gekommen ist, aus dem Hause seiner Frau kommen sieht, ist natürlich nunmehr vollständig von ihrer Schuld überzeugt und erzählt der Célie, die seine Klagen zufällig gehört hat, daß Lélie der Geliebte seiner Frau ist. Nunmehr ist auch sie in Verzweiflung und aus Entrüstung bereit, den Gatten zu nehmen, den ihr Vater ihr vorschlägt. So ist es denn dem Dichter gelungen, durch eine und dieselbe Intrigue die Eifersucht der zwei Männer und der zwei Frauen gegen einander zu erwecken. Die Lösung des Knotens, ebenso unwahrscheinlich als dessen Schürzung, wird durch eine schwatzhafte Magd, die alles mit angesehen, herbeigeführt.

Eine satirische Tendenz wird man umsonst in diesem nur der Unterhaltung dienendem Spiele suchen. Höchstens erinnern einige Worte in der Rede, welche der Vater Gorgibus seiner verliebten Tochter Célie hält, an den Feldzug gegen die Preciösen. Der biedere Spießbürger wirft ihr wie sein Namensvetter der Cathos und Madelon vor, daß sie sich durch die Lektüre von Moderomanen wie der Clélie den Kopf verdrehen lasse. Auch auf die Charakterzeichnung hat Molière hier keine besondere Sorgfalt ver-

wendet. Typisch sind die beiden Liebenden und der Vater Gorgibus. Die Frau von Sganarelle, die „Suivante“, der „Verwandte“ sind ganz farblos; der Dichter hat sich nicht einmal die Mühe gegeben, sie durch Namen zu bezeichnen. Nur Sganarelle ist eine interessante Figur: der argwöhnische, in steter Angst vor der Schande zitternde, im Grunde biedere und hausbackene Bürger, der in Rachegedanken der furchtbarsten Art sich gefällt, aber vor ihrer Ausführung zurückschreckt, ist der großsprecherische, eitle, seiner Frau gegenüber sich als Held fühlende Pariser, wie er später häufig von der französischen Litteratur dargestellt worden ist. Für den Schauspieler konnte ein solcher Charakter leicht zur Bravourrolle ausgestattet werden: es soll auch Molière, wie wir aus dem Munde von Zeitgenossen wissen, in dieser Rolle geglänzt haben. Man hätte nichts Vortrefflicheres sehen können, sagt der eine, als die Gebärden Sganarelles, wenn er hinter seiner Frau stände. Sein Gesicht und seine Gesten spiegelten so sehr die Eifersucht wieder, daß er nicht einmal zu sprechen nötig hatte, um den Eindruck des eifersüchtigsten Menschen hervorzurufen. Niemand hätte überhaupt, je nach den verschiedenen Empfindungen, die er darstellen wollte, sein Gesicht so gut zu verstellen gewußt als er.

Der Erfolg des Stückes war großartig. Obgleich das Lustspiel im Sommer und während der Hochzeitsfeierlichkeiten des Königs gegeben wurde, also zu einer Zeit, wo Paris fast ganz verlassen war, konnte es doch vierunddreißig Mal den Saal des Petit Bourbon füllen. Auch wurde es außerdem noch sehr häufig in den Häusern hoher Herren gespielt. Der König ließ es sich bei seiner Rückkehr nicht weniger denn neunmal aufführen, öfter als die meisten anderen Stücke des Komikers. Die Posse galt also für Molières Zeitgenossen ebensoviel als das Sitten-

lustspiel. Molière selbst dürfte nicht die Empfindung gehabt haben, daß er mit dieser Dichtung einen Rückschritt gemacht habe. Man darf sich sein Wirken nicht als ein nach systematischem Plan bewußt und stetig nach einer Richtung hinsteuerndes Arbeiten denken. Er war Künstler und ließ sich von seinen jeweiligen Empfindungen, von den Eindrücken, die er von außen empfing, und den Leidenschaften, die sein Inneres erfüllten, bestimmen, bald eine lustige, harmlose, nur die Unterhaltung wollende Posse zu dichten, bald ein ernstes, die Gebrechen und Fehler der Zeit rügendes, satirisches Lustspiel zu ersinnen.

So glänzend die Erfolge aber auch waren, die er seit seiner Ankunft in Paris davon getragen hatte, die Kreise, die er in den ‚Preciösen‘ angegriffen, hatten ihm seinen kecken Streich nicht verziehen. Sie arbeiteten im stillen daran, ihn zu verderben. Auf ihre Treibereien ist es wohl zurückzuführen, daß am 11. Oktober 1660 urplötzlich, ohne vorherige Ankündigung, der Oberintendant der königlichen Gebäude, Herr von Ratabon, mit dem Niederreißen des Petit Bourbon begann. Der Saal, so hieß es, wäre für das Louvregebäude notwendig. Dieser brutalen Rücksichtslosigkeit gegenüber war Molière machtlos. Ohne sein Verschulden war er plötzlich mit seiner ganzen Truppe aufs Pflaster geworfen. In dieser Not konnte nur der König helfen, und er that es. Er überließ der ihm lieb gewordenen Truppe den Saal des von Kardinal Richelieu gebauten Palastes, des früheren Palais Cardinal, jetzt Palais Royal, welcher von seinem Bruder bewohnt wurde. Freilich war dieser Saal nicht ohne weiteres benutzbar. Es war eine gründliche Erneuerung nötig, ehe in ihm gespielt werden konnte. Während dieser Zeit stand Molière kein Raum zur Verfügung. Und wäre er nicht von Zeit zu Zeit von hohen adligen und

fürstlichen Herren aufgefordert worden, in ihren Palästen, „en visite“, wie man damals sagte, zu spielen, so wäre er ganz unbeschäftigt gewesen. Die konkurrierenden Theater von Paris, das Hôtel de Bourgogne und das Maraistheater beuteten die traurige Lage ihres Mitbewerbers nach Kräften aus und machten seinen Schauspielern glänzende Anerbietungen. Sie blieben ihm aber alle treu, auch Mlle. Du Parc und ihr Mann, die unterdessen wieder zu Molière zurückgekommen waren. La Grange, Molières erster Liebhaber, sagt im Register der Truppe jenes schöne Wort, welches das glänzendste Denkmal bedeutet, das die Truppe ihrem Führer errichten konnte: „Alle Schauspieler liebten ihren Chef Molière. Er wurde von ihnen nicht bloß als ein Mann von großem Verdienst und außerordentlichen Fähigkeiten bewundert, sondern befleißigte sich ihnen gegenüber eines so sehr entgegenkommenden und so durchaus ehrbaren Benehmens, daß sie ihn alle ihrer Treue versicherten; sie wollten sein Geschick teilen, ihn niemals verlassen, welche Anerbietungen man ihnen auch machte, und welche Vorteile sie auch anderswo finden könnten.“ So verstrich denn auch diese schwere Zeit, ohne daß der Truppe Molières zu großer Schaden daraus erwuchs. Vom 11. Oktober 1660 bis zum 20. Januar 1661 hatten die unfreiwilligen Ferien der Truppe gedauert.

Der Saal des Palais Royal umfaßte ursprünglich ungefähr drei- bis viertausend Personen. Im Gegensatz zu den anderen Theatern, wo der Boden ganz flach war, stieg er hier sanft auf, so daß die hinteren Sitze höher waren als die vorderen. Es war der Kardinal Richelieu, der diese dankenswerte Änderung vorgenommen hatte. An den Längsseiten befanden sich zwei übereinanderstehende Galerien. Leider waren die daselbst angebrachten Logen

einander parallel, so daß der Zuschauer sich mit dem Profil nach dem Saale setzten mußte und die einzelnen sich fortwährend störten. Es ist möglich, daß dieser Übelstand auch mit dazu führte, daß die feinen Herren aus der Aristokratie Plätze auf der Bühne selbst beanspruchten. Maßgebend war dabei natürlich auch der Wunsch, die Schauspielerinnen, denen man gern den Hof machte, möglichst nahe zu sehen. Diese Plätze in mehreren Reihen zu beiden Seiten der Bühne reichten ungefähr bis zur dritten Kulisse und wurden durch eine Balüstrade von den Schauspielern getrennt; es waren die teuersten des ganzen Theaters. Den vornehmen Herren fiel es aber nicht ein, ihre Plätze sofort zu bezahlen; sie ließen sich den Preis aufschreiben und gar oft handelten sie in recht unwürdiger Weise mit der Theaterkasse um ein paar Groschen. So wird uns überliefert, daß selbst ein so hoher Herr wie Turenne mit der Komödie wegen 8 L. Streit bekam. Die Bühne erhob sich ungefähr in Mannshöhe über das Parterre, wo die Leute aus dem Volk sich drängten und stießen. Das Publikum wurde nicht, wie bei uns, von der Bühne durch das Orchester getrennt. Dieses befand sich, wenn es nötig war, in einer oberen Loge der Seitenkulissen und war armselig genug, da es sich aus nur wenigen Geigern und Flötenspielern zusammensetzte. Auch einen Souffleurkasten gab es nicht vor der Bühne. War ein Souffleur nötig, so nahm auch er in einer Seitenkulisse Platz. Der Vorhang wurde, wie bei uns, in die Höhe gezogen. Die Dekorationen waren außerordentlich einfach. Gerade die im Laufe der Zeit aufgekommene Sitte, Plätze auf der Bühne selbst zuzulassen, hatte eine Vereinfachung der Dekoration, ihre Beschränkung aufs Nötigste veranlaßt. Von Molières Stücken erforderten nur drei Dekorationswechsel: ‚Don Juan‘, ‚Der Arzt wider Willen‘ und ‚Psyche‘. Elf

spielten auf der Straße oder auf einem öffentlichen Platze, zwölf in einem Zimmer, sechs in einem Garten, Park oder Wald. In den Lustspielen, wo die Handlung sich auf der Straße abspielte, sah man etwa rechts das Haus der einen, links das Haus der anderen im Stücke auftretenden Personen. Wollten sie einander sprechen, so klopften sie zwar an der betreffenden Thür, traten aber nicht hinein, sondern ließen die Person, die sie sprechen wollten, zu sich herauskommen. Daß auf diese Weise Geheimnisse auf offener Straße mitgeteilt wurden, war unvermeidlich. Immerhin war eine solche Einrichtung noch weniger unwahrscheinlich als die frühere, in der ersten Hälfte vom Anfang des Jahrhunderts übliche geteilte Bühne. Da konnte man etwa links das Meer mit einem Schiff sehen, in der Mitte einen Palast, rechts ein Zimmer mit einem Bett. In Corneilles ‚Illusion comique‘ sah man links einen Park, in der Mitte ein Schloß und rechts einen Hügel mit einer Höhle. Diese Bühne stellte an die Phantasie die allergrößten Ansprüche. Wer vom Palast in ein fernes Land am Meere fliehen mußte, brauchte in der Wirklichkeit nur drei Schritte, um diese große Reise zu machen. Man versteht, daß unter solchen Umständen der Ruf nach Einheit des Ortes immer dringender wurde. Es störte viel weniger die Einbildungskraft, wenn das Stück in einer indifferenten Vorhalle gespielt wurde, wo alles mögliche passieren konnte. So sind es zum Teil ganz praktische Gründe gewesen, welche die Einhaltung der sog. Regeln des Aristoteles für wünschenswert erachten ließen.

Ebensosehr wie die mangelhafte Dekoration fällt uns die höchst kümmerliche Beleuchtungsart der damaligen Theatersäle auf. Zwei Kronleuchter mit zehn oder zwölf Talglichtern, die von Zeit zu Zeit mit der Lichtputzschere beschnitten werden mußten, bildeten die Hauptbeleuchtung.

Auch auf der Bühne selbst und an der Kulisse waren, wenigstens eine Zeit lang, Lichter angebracht, deren Leuchtkraft durch hinten angebrachte Blechplatten verdoppelt wurde. Das Rampenlicht fehlte ganz. So spielten die Schauspieler eigentlich im Halbdunkel; ihre Gesichter wurden durch den hin und her schwirrenden Schatten oft verdunkelt. Im Saale selbst bewahrte das Publikum durchaus nicht das uns von unseren großen Theatern her gewohnte Stillschweigen. Wein, Confitüren, Liköre wurden herumgereicht; der Mann mit der Lichtputzschere ging herum, ließ die Lichter an Seilen herunter und dann wieder hinauf; das Schlimmste aber war die Haltung der Adligen, der Pagen, der Wachen. Wir wissen, daß einmal ein gewisser Marquis de Livry seine dänische Dogge ins Theater brachte und sie während der Vorstellung allerlei Kunststücke machen ließ, ein andermal die Soldaten der Leibgarde den Pförtner des Theaters töteten, weil er ihnen den Eintritt verweigerte, da sie nicht bezahlen wollten. Daß auch das Parterrepublikum sehr unruhig war, haben wir bereits erwähnt.

Auch die Zeit der Aufführungen entsprach nicht den unsrigen. Es fanden nicht jeden Abend Vorstellungen statt. Molières Truppe spielte Dienstags, Freitags und Sonntags; und zwar wurde ein neues Stück zuerst am Freitag gegeben, um an diesem Tag für den kommenden Sonntag Stimmung zu machen. Der Anfang der Vorstellung wurde nach alter Überlieferung für zwei Uhr angekündigt, thatsächlich fing man aber erst um fünf Uhr an, denn die Höflinge, welche der um zwölf Uhr stattfindenden Hoftafel beiwohnten und später dann selbst zu Hause aßen, konnten nicht früher im Theater erscheinen.

Molière hoffte den Wiederbeginn der Spielzeit im

neuen Hause durch die Aufführung eines neuen Stückes, von dem er großen Ruhm erwartete, ganz besonders festlich zu gestalten. Es war eine Tragikomödie, die er schon seit einiger Zeit fertig geschrieben und hier und da vorgelesen hatte: ‚Don Garcie oder Der eifersüchtige Prinz'. Es ist eigentümlich, daß er sich von dieser ernsten Gattung mehr Ruhm versprach, als von einem Lustspiel. Vielleicht mochte er denken, daß er berufen war, eine ähnliche Entwicklung zu durchlaufen wie Corneille, der mit Lustspielen angefangen, seine größten Triumphe aber in Tragödien errungen hatte. Auch dieses Stück war auf Grund einer italienischen Quelle, der Gelosie del principe Rodrigo von Cicognini aus dem Jahre 1654 gedichtet. Es ist eine Charakterstudie. Die Handlung ist gleich Null. Der Charakter des Eifersüchtigen, der im Vordergrund des Interesses steht, ist aber wenig interessant, da der Betreffende keinen Grund zu seiner Eifersucht hat. Die Führung der Handlung ist monoton und langweilig. Kurz, das Stück, auf das Molière so große Hoffnungen setzte, ist gründlich verfehlt. Es wurde zuerst am 4. Februar 1661 aufgeführt, aber bereits nach sieben Vorstellungen mußte es von der Bühne verschwinden. Am Hofe gab es Molière später. Dort scheint es nicht so sehr mißfallen zu haben. Maßgebend blieb aber das Urteil der Stadt. Später verwendete der Dichter einige Stellen seines mißglückten Werkes für den Misanthropen. Es ist möglich, daß auch noch ein anderer Grund das Fallen des Stückes verursachte. Das Publikum war gewohnt, Molière in komischen Rollen zu sehen. Kurz vorher hatte es ihn als eifersüchtigen Sganarelle bewundert. Er hatte durch seine unbegründete, übertriebene, sich grotesk gebärdende Eifersucht großartigen Lacherfolg erzielt. Und nun stellte er sich den Zuschauern in einer ernsten Rolle vor, wo dieselbe Leidenschaft, ebenso

unbegründet, erschüttern und bewegen sollte. Der Komiker, der eine ernste Rolle, hauptsächlich ähnlicher Art wie die komische, spielen will, setzt sich einer großen Gefahr aus. Irgend eine Wendung, irgend eine Gebärde kann nur zu leicht an die frühere Rolle erinnern. Das Publikum wird auf diese Weise in die Irre geführt. Das kann auch hier der Fall gewesen sein.

Außerdem dürfen wir uns auch billig die Frage vorlegen: war Molière ein guter Tragiker? Jedenfalls spielte er anders als die damaligen tragischen Schauspieler. Er huldigte dem Grundsatz, daß man auch im ernsten Schauspiel vor allem natürlich sein und die Verse so vortragen müsse, wie wenn man spricht. Für die damalige tragische Poesie aber, die ganz rhetorisch und pathetisch war, dürfte vielleicht eine solche Vortragsweise, die für unsere realistischen Dramen die einzig richtige ist, nicht am Platze gewesen sein. Jedenfalls wird sie verwirrt und erstaunt haben. Aus dem Grunde sind Molières Zeitgenossen alle in der Ansicht einig, daß er in der Tragödie keineswegs ein guter Schauspieler war.

Ihm fehlten auch dazu die körperlichen Eigenschaften. Auffallend war das Mißverhältnis seines Oberkörpers zu den unteren Körperteilen. Sein Kopf steckte zu sehr in den Schultern. Er hatte nichts Majestätisches im Auftreten. Seine breite Nase, sein großer Mund, seine sinnlichen Lippen paßten nicht für die Gestalt eines tragischen Helden. Auch soll er eine dumpfe Stimme gehabt und sich oft in der Deklamation überstürzt haben. Gerade die großen und unbestrittenen Vorzüge, die er als Komiker hatte, seine Kunst Fratzen zu schneiden, sein Gesicht zu verstellen, selbst Clownstreiche nicht zu verschmähen, mußten es ihm besonders erschweren, in tragischen Rollen aufzutreten. Als Komiker dagegen war er unübertrefflich. Er wuchs so sehr in

seine Rollen hinein, daß die Zuschauer meinten, sie sähen nicht den Schauspieler, sondern den wirklich gemeinten in Person. Es ist ein Glück für ihn und die Komödie gewesen, daß der Mißerfolg seiner Tragikomödie ein so entschiedener war. So wurde er unzweideutig auf die Wege gewiesen, die ihn zur Bethätigung aller seiner Kräfte führen mußten. Die Zeit des Suchens und Tastens war vorüber. Nun kannte er sich und sollte ohne Zögern den richtigen Weg einschlagen.

IV

Heirat und Schule der Ehe

In Molières Leben war eine neue Zeit angebrochen. Nach den Jahren des Wanderns von Ort zu Ort in der Provinz, nach den Jahren des Suchens und Tastens hatte er endlich in der Hauptstadt des Landes Ruhe gefunden; seine Truppe hatte ihr eigenes Heim; seine Schauspieler liebten und ehrten ihn; er selbst hatte das Gebiet, auf dem sein poetisches Wollen und Trachten die rechte Befriedigung fand, nach einigen Irrfahrten entdeckt. Nunmehr konnte er auch an die Gründung eines eigenen Herdes denken. Er war nahezu vierzig Jahre alt. Das aufreibende, rastlose Leben, das er in der Provinz geführt, die vielen Sorgen, die ihn gequält, werden ihn vor der Zeit ermüdet haben. An der Seite eines liebenden Weibes hoffte er die Ausspannung und den Frieden zu finden, nach denen sich sein Herz sehnte. Solche Gedanken werden ihm den Wunsch nahe gelegt haben, den er seinen Schauspielern um Ostern 1661 aussprach. Er verlangte für sich, den Chef und Direktor der Truppe, für den Fall, daß er heiraten sollte, zwei Anteile an dem täglichen Gewinn. Die Schauspielertruppen bildeten damals kleine Republiken. Nach jeder Aufführung wurde das eingelaufene Geld verteilt. Daß der Chef, der die ganze Verantwortung und die Sorge der Leitung hatte, zwei Anteile bekam, war

mehr als billig, und so wurde denn der Wunsch Molières anstandslos bewilligt.

Mit wem er des Lebens Glück und Sorgen teilen wollte, stand unserem Dichter damals gewiß schon fest. In seiner Truppe, an seiner und Madeleines Seite hatte er ein Mädchen heranwachsen sehen, dessen reizende Anmut, dessen pikanter Witz und dessen unleugbares Talent für die Bühne ihn immer mehr fesselten und interessierten. Armande Béjart, so hieß das Mädchen, war die um viele Jahre jüngere Schwester Madeleines. Sie war als jüngstes Kind der Familie Béjart ungefähr um die Zeit geboren, als das Illustre Théâtre gegründet wurde. Wir wissen aus einer amtlichen, den Verzicht auf die Erbschaft Béjarts behandelnden Urkunde, daß sie am 10. März 1643 noch nicht getauft war. Sie scheint ihre Kindheit im Languedoc, bei einer Dame höheren Ranges, die aber sonst unbekannt ist, verbracht zu haben. Erst als Molières Truppe in Lyon seßhafter geworden war, fand sie — also um das Jahr 1653 — auch Aufnahme in ihrer Familie und wuchs unter den Schauspielern, wahrscheinlich unter der besondern Obhut ihrer Schwester Madeleine auf, die eine wahrhaft mütterliche Liebe zu ihrem Pflegekind gehabt zu haben scheint. Hat sie doch später aus eigenem Vermögen ihre Mitgift bestritten, hat sie ihrer auch ganz besonders in ihrem Testament gedacht. Der große Altersunterschied zwischen beiden Schwestern — er betrug ungefähr fünfundzwanzig Jahre —, die mütterliche Art und Weise ihres Verkehrs, wird gar vielen den Gedanken nahe gelegt haben, daß Armande nicht die Schwester, sondern die Tochter Madeleines war. Wußte man ja, daß Madeleine eine ziemlich bewegte Vergangenheit hatte. Vom Herrn von Modène hatte sie auch eine uneheliche Tochter. Bei Schauspielerinnen ist jederzeit die Verleumdung rasch

bei der Hand gewesen, um unmoralische Verhältnisse zu wittern; was etwa sein könnte, wird rasch zur Gewißheit; so darf es uns gar nicht verwundern, daß Armande vielfach den Zeitgenossen als Tochter Madeleines galt. Nun hatte Molière selbst früher höchst wahrscheinlich Beziehungen zu Madeleine gehabt. Das alles gab Grund genug zu allerhand Gerüchten, Mutmaßungen, die von Mund zu Mund getragen und bald von vielen, auch von solchen, die nicht feindlich gesinnt waren, geglaubt wurden. Molière wird sich gewiß darüber hinweggesetzt haben. Mußte doch ein Schauspieler wie er daran gewöhnt sein, nicht allzuviel auf das Gerede der Leute zu achten. Dagegen wird er sich wohl seine Gedanken über anderes gemacht haben. War es klug von ihm, an eine Heirat mit diesem zwar reizenden, aber doch recht jungen Geschöpf zu denken? Er kannte die Welt und wußte, welchen Gefahren sich ältere Männer aussetzen, wenn sie zu junge Frauen ehelichen. Außerdem war Armande ziemlich frei auferzogen worden. Sie war ein Theaterkind; hinter den Kulissen war sie aufgewachsen und hatte wohl manches gesehen und gehört, was man gemeiniglich nicht für ein junges Mädchen für passend erachtet. Barg eine solche Erziehung nicht auch Gefahren für die Zukunft in sich?

Diese Gedanken über Frauenerziehung werden ihn wohl unablässig beschäftigt haben, als er an die Ausarbeitung eines neuen Werkes für die Bühne heranging. Er hatte Terenz gelesen und in seinen Adelphi ein Stück erkannt, welches das Problem der Erziehung der Jugend im Auge hatte. Zwar handelte es sich um junge Männer, und die Frage, ob es besser wäre, durch Milde und Freundlichkeit oder durch Furcht und Strenge auf die Jugend zu wirken, erhält insofern keine befriedigende Be-

antwortung, als die jungen Leute, die von ihrem Vormund oder Vater auf ganz entgegengesetzte Weise behandelt werden, alle beide Taugenichtse sind. Nichtsdestoweniger gab gewiß das lateinische Stück Molière die Veranlassung, sich auch mit der Frage der Erziehung in einem Theaterstück zu beschäftigen. Schon einer seiner Vorgänger um die Wende des XVI. oder XVII. Jahrhunderts, Larivey, hatte in seinem Lustspiel ‚Die Geister‘ die Frage gestreift, aber ebensowenig wie Terenz zu zeigen vermocht, daß freundliche Milde in der Jünglingserziehung wesentlich bessere Ergebnisse liefert als unfreundliche Strenge. Molière nahm die Frage noch einmal auf, aber er gestaltete sie insofern viel interessanter, als er das Problem auf Mädchen übertrug. Da die Frauen im allgemeinen viel weniger Bewegungsfreiheit haben als die Männer, ist der Einfluß der Erziehung bei ihnen noch viel größer. Die persönlichen Wünsche, die den Dichter selbst um diese Zeit beschäftigten, werden gewiß mit dazu beigetragen haben, daß er das Problem so verschob, namentlich, daß er das Problem der Erziehung zur Gattin in den Vordergrund stellte. Schon der Titel, den er seinem Stücke gab, die ‚Schule der Ehemänner‘ (l'Ecole des maris), zeigt, worauf es ihm vor allem ankam. Zwei Brüder, Ariste und Sganarelle, haben den Wunsch eines Freundes, der ihnen auf dem Sterbebette seine beiden Töchter zur Erziehung anvertraut, erfüllt, und Isabelle und Leonor bei sich auferzogen, zugleich mit dem Hintergedanken sie später zu ehelichen. Die beiden Brüder befolgen aber eine ganz entgegengesetzte Erziehungsmethode. Der ältere, maßvoll und vernünftig denkende Ariste ist der Ansicht, daß man die Mädchen am besten zur Tugend erziehen werde, wenn man sie nicht ängstlich von der Außenwelt abschließe, sondern frei und ungestört auch mit jungen Leuten verkehren lasse. Nicht mißtrauische

Bevormundung, Riegel und Gitter rufen die Tugend bei Frauen und Mädchen hervor; „die Ehre ist es, welche sie in der Pflicht zurückhalten muß.“ Auch hat er nichts dagegen, daß sie sich hübsch kleiden, daß sie Bälle und Gesellschaften besuchen; er befleißigt sich eines freundlichen, stets liebenswürdigen Tones, wenn er mit seiner Pflegetochter spricht. Ganz anders Sganarelle. Er ist zwar jünger wie sein Bruder, aber mürrisch und unfreundlich, er leidet keinen Widerspruch, ist von sich selbst und der Vortrefflichkeit seiner Erziehungsmethode eingenommen und macht sich fortwährend lustig über seinen älteren Bruder, der nach seiner Ansicht die größten Dummheiten begehe; seine Adoptivtochter hält er streng zu Hause, leidet nicht, daß sie allein spazieren gehe, junge Leute kenne und auf ihre Toilette achte.

Was ist nun das Ergebnis dieser verschiedenen Methoden? Aristes Pflegetochter Léonor liebt ihren Vormund zärtlich und hält sich in Zucht und Ehren. Ganz anders Isabelle! Sie ist eine ganz durchtriebene Kokette und betrügt den armen Sganarelle, dem sie fortwährend schön thut, um ihn in Sicherheit zu wiegen, auf geradezu teuflische Art. So ist denn Molières Ansicht ganz klar und deutlich. Nur Milde und Freundlichkeit, nur die größte Freiheit kann die Frauen zur Tugend erziehen, und wir erraten leicht, wie persönliche Wünsche und Hoffnungen seine Ansicht bestimmen und leiten. Auch Armande war wie Léonor von ihm, dem älteren Mann, der seine Ansichten durch Aristes Mund kundgiebt, in aller Freiheit auferzogen worden; man hatte sie nicht vor Gesellschaft, Unterhaltung, Bällen und Komödien ängstlich zurückgehalten, man hatte ihr wohl erlaubt ihren Neigungen nachzugehen und für ihre Toilette auszugeben, was sie wollte. Und Molière legte Léonor die Worte in den Mund, die er

von Armande zu hören wünschte und hoffte, er ließ sie geradezu aussprechen, daß sie den faden Komplimenten junger Gecken die sichere und ruhige Liebe eines Greises vorziehe. Und Molière mochte denken: wenn ein junges Mädchen schon so von einem Greisen spräche, der um sie anhielte, so könnte man um so eher erwarten, daß es einen Mann in der Vollkraft der Jahre glücklich zu machen bereit sein würde.

So steht denn die ‚Schule der Ehemänner' im engsten Verhältnis zu Molières eigenem Leben. Als Komödie gehört das dreiaktige, in Versen geschriebene Stück zur Gattung des Sittenlustspiels. Es ist wie die meisten Stücke unseres Dichters ganz einfach gebaut. Die wichtige Frage, um welche sich das Lustspiel dreht, ist kräftig in den Vordergrund gerückt. Die Intrigue besteht nur aus losen Streichen, welche Isabelle erfindet, um ihren Vormund zu hintergehen und mit ihrem geliebten Valère zu verkehren. Molière selbst gab die Rolle des Sganarelle, nicht etwa die Rolle des Ariste, der seine Gedanken ausspricht. Der Typus des Sganarelle, des beschränkten, argwöhnischen, eitlen, aber stets betrogenen Bürgers ist seine eigentliche Schöpfung. Wir werden diesen Namen, den er wohl erfunden hat, noch manchmal finden. Im ‚Unbedachten' und in den ‚Preciösen' war er noch der ‚Mascarille', der lustige, durchtriebene Diener. Bei reiferem Alter scheint er den Typus des Sganarelle für sich erdacht zu haben. Auch in dieser Hinsicht folgte er dem Beispiel der italienischen Komödie, wo die einzelnen Schauspieler unter dem gleichen Namen, bald als Scaramucci, Beltrame, Pantalone oder Brighella auftraten.

Die ‚Schule der Ehemänner' wurde am 24. Juni 1661 zuerst im Palais Royal aufgeführt; kurze Zeit darauf wurde eine Aufführung vor dem Hofe veranstaltet, und

bis in den September hinein hielt das Stück an allen Vorstellungs-Nachmittagen das Theater gefüllt.

Wenn die ‚Schule der Ehemänner' nicht einer besondern Zeit angehörende, sondern allgemein gültige Verhältnisse im Auge hat, so sollte das nächste Lustspiel Molières gerade wie die ‚Lächerlichen Preciösen' wiederum die Sitten der Gegenwart auf die Bühne bringen und kräftig satirisieren. Des Königs Finanzminister Fouquet, welcher gerne den Allmächtigen und Großartigen spielte, hatte im August desselben Jahres zu Ehren seiner Majestät ein herrliches Fest in Vaux veranstaltet. Der König und sein Bruder, die Königin Mutter und ein zahlreiches Gefolge begaben sich dorthin. Um den Glanz des Festes zu erhöhen, hatte Fouquet auch Molières Truppe nach Vaux kommen lassen, und der Dichter hatte ein originelles Unterhaltungsspiel in der kurzen Zeit von vierzehn Tagen erdacht, verfaßt und einstudieren lassen. Nach Beendigung des Festmahles begab sich die ganze Gesellschaft ins Freie. Unter einem Laubdach hatte man eine reizende Bühne hergerichtet. Um den Eindruck des Unvorbereiteten wachzurufen, trat Molière im gewöhnlichen Anzug, den Bestürzten spielend aufs Proscenium und wandte sich in großer Aufregung an den König, indem er seine Majestät demütig bat, doch verzeihen zu wollen, daß er, durch den plötzlichen Befehl überrascht, keine Zeit gehabt habe, das Spiel, das man zu erwarten scheine, einzustudieren. Darauf that sich der Vorhang auf. Man gewahrte einen mit Thermen und Springbrunnen geschmückten Garten. Aus einem Felsen, der sich alsbald in eine Schale verwandelte, trat eine Najade hervor. In pomphaften, von Herrn Pelisson gedichteten Alexandrinern wandte sie sich an den König und sang in enthusiastischen Ausdrücken sein Lob. Darauf forderte sie die Faune, Dryaden und Satyren auf, aus ihrem Versteck aus den

Bäumen und Thermen hervorzutreten, zu Ehren des großen Königs ihre gewöhnliche Gestalt zu verlassen und eine Komödie zu seiner Unterhaltung zu inscenieren. Erst nach diesem Prolog begann das Lustspiel, in drei kurzen, von je einem Ballet unterbrochenen Aufzügen. ‚Die Lästigen‘ (les Fâcheux) war es betitelt; es stellte einen jungen Edelmann dar, der seiner Geliebten in einer Allee ein Stelldichein gegeben hat, aber fortwährend von allen möglichen Leuten verhindert wird sie zu sprechen. Aber so köstlich der Humor auch ist, mit dem Molière den armen Edelmann, der vor Ungeduld sich kaum bezähmen kann, sich bald gegen seinen Diener, bald gegen diesen oder jenen Marquis, gegen Damen aus der Gesellschaft oder gute Freunde wehren läßt, die ihn durch ihre Gefälligkeiten, durch ihre Bitten oder Mitteilungen fortwährend stören und zurückhalten, die Hauptsache an dem Stück ist doch die vortreffliche Satire der zeitgenössischen Sitten. In dieser Hinsicht sind die ‚Lästigen‘ eine Fortsetzung der ‚Lächerlichen Preciösen‘. Unter der Maske eines Dieners hatte Molière bereits dort die Marquis, mit ihrem großthuerischen und zugleich zimperlichen Wesen, mit ihrer Sucht, durch litterarisches Dilettantentum und geckenhaftes Auftreten den Damen zu imponieren, verspottet. Jetzt brachte er sie mit noch größerer Keckheit im eigenen Gewande und unter eigenem Namen auf die Bühne. Da sehen wir den eiteln Musikdilettanten, der ein Tanzlied gedichtet und es durchaus mitteilen will; wir gewahren den Spieler, der so leidenschaftlich bei seiner Piketpartie gewesen ist, daß er von nichts anderem mehr sprechen kann; wir erblicken den Duellisten, der sich eine Ehrensache auf den Hals geladen und seinen Freund auffordern will, ihm als Zeuge beizustehen; wir hören von dem unverschämten Theaterbesucher, der durch sein lärmendes Auftreten die

ganze Versammlung stört und das Stück unterbricht; und damit auch das schöne Geschlecht nicht zu kurz komme, lernen wir auch zwei preciöse Damen aus der Gesellschaft kennen, welche sich und anderen den Kopf über die wichtige Frage zerbrechen, ob es, besser sei, wenn man liebe, eifersüchtig zu sein oder nicht. Als Überbleibsel aus der alten Komödie ragt auch die Gestalt des Gelehrten in das Stück hinein, welcher mit einer Bittschrift über orthographische Reform den König durchaus belästigen will.

Von unserm modernen Standpunkt aus könnte man sich wundern, daß Molière, der bürgerliche Schauspieler es wagte, vor dem Hofe die komischen Eigenheiten des Adels dem Spotte preiszugeben. Ein gewisser Mut gehörte auch gewiß dazu. Man darf aber anderseits nicht übersehen, daß er damit dem König selbst den allergrößten Gefallen that. Nur wenige Jahre waren seit der Fronde verstrichen, wo das Königtum sich gegen den letzten Ansturm aristokratischen Unabhängigkeitsdranges zu wehren gehabt hatte. Ludwig XIV. war jede Gelegenheit willkommen, die den Stolz und Hochmut des Adels zu dämpfen vermochte. Das wußte Molière wohl, und es ist recht bezeichnend, daß er in seinem Stück den einen Marquis auf die Aufforderung seines Freundes hin, er möge ihm als Sekundant zu Diensten sein, eine runde Absage erteilen läßt. Seit Richelieu war ja das in der Aristokratie so sehr beliebte Duell vom König unter den strengsten Strafen verboten. Vierzehn Jahre, so sagt der Betreffende, habe er als Soldat gedient; an Mut fehle es ihm nicht, aber die erste Pflicht sei Gehorsam gegen den König. Er sei kein Monarch „en peinture“ und wisse die Größten seines Staates zum Gehorsam zu zwingen. Solche Worte mußten dem selbstbewußten jungen König besonders schmeicheln. So fand denn auch das Stück die vollste Zustimmung des Königs.

Nach der Vorstellung rief er noch den Dichter zu sich und machte ihn auf einen Edelmann aufmerksam, der eine ganz besondere Leidenschaft für die Jagd habe und nur von Waidmanns-Abenteuern zu erzählen wisse. „Das sei ein Original, das auch des Abkonterfeiens würdig sei.“ Molière ließ sich das nicht zweimal sagen, und als er neun Tage darauf auf des Königs besonderen Wunsch sein Stück nochmals in Fontainebleau aufführen durfte, war eine neue Scene fertig, in der ein für das Waidwerk eingenommener Edelmann mit den technischen Jägerausdrücken von einer Hirschjagd in allen Einzelheiten berichtete. Die Adligen scheinen ihm damals seine Spötteleien noch nicht übel genommen zu haben. Vielleicht betrachteten sie es gewissermaßen als Ehre, den Stoff zur Unterhaltung des Königs zu liefern. Außerdem waren sie zum großen Teile zu klug, um nicht zu merken, daß sie sich, wenn sie ihren Unwillen gezeigt hätten, dadurch auch für getroffen bekannt hätten. Viele sollen sogar den Dichter auf die Eigenheiten des einen oder anderen aufmerksam gemacht und sich weidlich gefreut haben, wenn er ihre Winke gut zu verwerten wußte. Aber nicht bloß der Hof fand großes Gefallen an dem kleinen Stücke; daß auch sachverständige Litteraten seine Bedeutung erkannten, sehen wir aus einem Briefe Lafontaines, welcher der Vorstellung beiwohnte. Er macht ausdrücklich auf das litterarisch Neue eines derartigen Stückes aufmerksam. Die alte Komödie, sagt er, sei jetzt verdrängt durch eine neue, welche der Natur auf dem Fuße folge, d. h. die Dinge so darstelle, wie sie wirklich seien.

Trotz ihres glänzenden Erfolges wurden ‚Die Lästigen‘ nicht sofort in Paris aufgeführt. Das Fest zu Vaux hatte ein trauriges Nachspiel. Schon lange war dem König das großthuerische Gebaren und der kolossale Aufwand seines zu selbstbewußten Finanzintendanten zuwider. Er

wollte nicht, wie sein Vorgänger, einen allmächtigen Minister neben sich haben, der den Glanz seiner Person verdunkelt hätte. Er ließ Fouquet verhaften und ins Gefängnis werfen. Durch die Aufführung der ‚Lästigen‘ an das Fest zu erinnern, welches der Gefallene dem König gegeben, wäre unklug gewesen. Und so gab denn Molière erst im Spätherbst, als im November dem Königspaar ein Dauphin geboren war und Freude am Hofe und im Lande herrschte, sein Stück vor dem Pariser Publikum.

Kurze Zeit darauf wurde unseres Dichters Entschluß, zu heiraten, ausgeführt. Am 20. Febr. des Jahres 1662 fand die Trauung statt. Am Feste nahmen auch Molières Verwandte teil. Sein Vater und Schwager unterschrieben den Ehevertrag. Auch dieser Umstand zeigt deutlich, daß für die Verwandten kein Zweifel über die Herkunft Armandes obwalten konnte. Übrigens bezeichnet in aller Form der Ehevertrag Molières, Armande als die Tochter des Joseph Béjart und seiner Frau Hervé. Wir haben keinen stichhaltigen Grund, an seiner Echtheit zu zweifeln. Daß es trotzdem an solchen nicht fehlte, die an das Märchen von Armandes Herkunft glaubten, darf uns nicht wundern. Skandalsüchtige hat es immer gegeben.

Armande war zwar keine hervorragende Schönheit; sie war von mittlerer Figur; ihre Augen waren klein, ihr Mund groß — aber nach allem, was die Zeitgenossen berichten, zeichnete sie sich durch ganz besondere Anmut aus. In all ihrem Thun benahm sie sich so graziös, sie wußte sich auch stets mit solchem Geschmack zu kleiden, wenn auch fast immer im Gegensatz zur herrschenden Mode, ihre Stimme war so bezaubernd, sie war so pikant in ihrem Auftreten, so geistreich in ihrer Unterhaltung, daß sie sofort die Augen, namentlich der Männerwelt, auf sich zog. Als sie heiratete, war sie noch nicht öffentlich als Schauspielerin

aufgetreten. Aber es wird wohl ganz gewiß damals Molière schon Gelegenheit gehabt haben, ihr Talent zu erkennen. Sie trat auch noch nicht sofort nach ihrer Heirat auf. Wir werden sie zum ersten Mal in einer Rolle der ‚Kritik der Frauenschule‘ finden. Doch mag bereits jetzt vorausgeschickt werden, daß sie ein ganz hervorragendes Talent zur Bühne besaß. Namentlich, wenn sie mit ihrem Partner, dem ersten Liebhaber, spielte, soll sie, wie die Zeitgenossen mehrfach erzählen, entzückend gewesen sein. „Sie zeichnen sich durch vollkommene Natürlichkeit aus,“ heißt es von ihnen, „wenn man sie einmal in einer Rolle gesehen hat, kann man nur sie in der Rolle sehen; sie rufen vollständige Illusion hervor; ihr stummes Spiel ist so richtig, so ausdrucksvoll, so fein und pathetisch zugleich, daß es ganze Tiraden aufwiegt. Nie vergessen sie die Situation, in der sie sich befinden, nie lassen sie ihre Blicke aus Langeweile oder Koketterie in den Zuschauerraum schweifen; ihr Spiel dauert noch, wenn ihre Rolle zu Ende ist; sie machen sich nie unnütz auf der Bühne und spielen fast ebenso gut, wenn sie hören, als wenn sie sprechen.“ Eine Schauspielerin von solchen Fähigkeiten mußte den großen Komiker entzücken. Welche Wonne, in der Frau, die man liebt, auch das Ideal seines Berufes zu finden! So wird er sich gedacht haben. Und doch sollte diese Frau das Unglück seines Lebens werden. Wir haben allen Grund, zu glauben, daß Molière, der große Menschenkenner, auch wenn er durch die Liebe verblendet war, nicht lange nach der Heirat begann, die Fehler seiner Frau zu erkennen. Der Altersunterschied wird ihm besonders zu denken gegeben haben. Und dann die frivole Koketterie, die sie nicht verbergen konnte, diese Sucht allen zu gefallen, das Bedürfnis sich von allen bewundern zu lassen.

Daß Molière auch in der ersten Zeit seiner Ehe nicht das volle Glück gefunden hat, gesteht er uns eigentlich, ohne es zu wollen, selbst ein. Er war durch und durch Dichter. Und was ihn in seinem Innern beschäftigte, quälte, wurmte, das mußte er in einer Dichtung aussprechen. Ihm deshalb vorzuwerfen, daß es ihm an Würde fehlte, weil er Dinge dem großen Publikum anvertraute, die er im Interesse seiner Familienehre besser für sich behalten hätte, heißt die Dichterseele verkennen. Der Dichter muß sein Herz ausschütten; er kann nicht anders; und wir haben allen Grund uns darüber zu freuen, wenn wir in das Innere der Dichterseele auf diese Art Einblick erhalten.

Die Frage nach der besten Erziehung der Mädchen zur Ehe ließ ihm keine Ruhe. Er hatte in der Novellensammlung seines Zeitgenossen Scarron eine Geschichte gelesen, in der ein spanischer Edelmann, der nach abenteuerlichem, dem Liebesgenuß ergebenen Leben nunmehr heiraten will, um vor Betrügereien seiner künftigen Gattin sicher zu sein, in aller Stille des Klosters, auf dem Lande, ein Mädchen aufziehen läßt, das er ängstlich von jedem Verkehr abschließt. Je dümmer und unwissender sie ist, eine desto bessere Frau wird sie werden, so hofft er zuversichtlich. In der Hochzeitsnacht hält er ihr erbauliche Reden und strenge Predigten; er lehrt sie, daß es die heiligste Pflicht einer guten Frau sei, stets mit Helm und Panzer bewaffnet, die Nacht hindurch an ihres Mannes Lager zu wachen, um seine Ehre zu behüten. So thut auch die junge Frau. Als aber ihr Mann verreist, macht sie durch Vermittelung einer Alten die Bekanntschaft eines Jünglings, der ihr nach einiger Zeit eine andere, angenehmere Art des Liebens beibringt.

Diese Novelle hat Molière seiner neuen Komödie,

der ‚Frauenschule‘ zu Grunde gelegt. Auch Arnolphe hat ein bewegtes Leben hinter sich, er hat selbst gar manche Liebesabenteuer gehabt, er weiß, daß die Frauen die Ehre ihrer Männer oft nur zu leicht nehmen und macht sich gern lustig über die zu gutmütigen und thörichten Ehegatten, die sich das alles gefallen lassen. Er hat sich verschworen, nicht in denselben Fehler zu verfallen. Hinter den Mauern eines stillen Klosters hat er ein Mädchen, dessen Erziehung ihm aufgetragen worden ist, in vollständiger Unschuld aufziehen lassen. Agnes, so heißt es, ist ein gutmütiges, vollständig harmloses und naives Mädchen geworden. Also ist es ganz nach seinem Wunsch ausgefallen. Er nimmt es in sein Haus und hat seine Freude an dem braven Geschöpf, welches seine Zeit damit verbringt ihm Nachthemden und Schlafmützen zu nähen und zu sticken. Aber während einer Reise, die er kurz vor seiner Heirat unternommen, lernt Agnes von ihrem Balkon aus einen jungen Mann, Horace, kennen, der ihr zuerst nur von der Straße aus den Hof macht, aber dann, durch Agnes Freundlichkeit, die ja von nichts Bösem weiß, aufgemuntert, dreister wird und ihr Besuche abstattet. Er gefällt ihr ungemein, er ist so liebenswürdig, er küßt ihr Hände und Arme, gesteht ihr in feurigen Worten seine Liebe. Die gute Agnes hat noch nie so freundliche Worte gehört; ein ganz neues Leben bricht für sie an. Als Arnolphe von der Reise zurrückkehrt, hört er diese ihm recht fatale Geschichte aus dem Munde des Horace selbst. Der junge Mann weiß nämlich nicht, daß Arnolphe der böse, eifersüchtige Vormund des Mädchens ist, dem er den Hof macht. Denn Arnolphe hat, um sich den Anschein eines Adligen zu geben, den Namen eines Herrn de la Souche angenommen, — es ist dies der erste Angriff Molières gegen die biederen Spießbürger, die es den Vor-

nehmen gleich machen wollen, — und nur unter diesem Namen hat Horace vom Vormund gehört. So erzählt er ihm denn alles. Arnolphe schämt sich viel zu sehr, ihm einzugestehen, daß er selbst der bärbeißige Griesgram ist, auf den er schilt. Auch hofft er, wenn er sich verstellt, am allerbesten den Streichen des Horace vorbeugen zu können. Diesen sehr belustigenden Gedanken eines Liebenden, der sich seinem Rivalen anvertraut, fand Molière in der italienischen Sammlung Pecorone des ser Giovanni fiorentino; auch in den Notti faceziose Straparola's hatte er litterarische Behandlung erfahren. Und wie in diesen Novellen, so nützt es auch in der Komödie nicht dem Älteren, die Streiche des Jüngeren zu erfahren. Die Naivetät der Agnes erweist sich gerade verhängnisvoll. In aller Unschuld erlaubt sie dem Geliebten Vertraulichkeiten, die sie bei einiger Kenntnis von Gut und Böse nicht gestatten würde. Sie läßt ihn in ihr Zimmer, versteckt ihn vor Arnolphe in einen Schrank, will ihm Nachts eine Leiter herunterreichen, daß er durchs Fenster hineinsteigen könne. Arnolphe schäumt vor Wut. Alle seine Predigten und Ermahnungen, seine Befehle und Verbote, selbst seine wirkliche Leidenschaft für Agnes prallen an ihrer großartigen Naivetät, die zur gefährlichsten Schlauheit wird, ab. Ja, sie liebt Horace mehr als irgend jemand in der Welt, sie gesteht es ihm ganz ruhig zu, wenn er sie schilt. Zwei Worte von Horace vermögen bei ihr weit mehr als all sein langes und dringendes Gerede. So kommt es denn beinahe zur Entführung. Im letzten Augenblick nur bekommt Arnolphe Agnes noch in seine Gewalt, und sie würde für Horace für immer verloren sein, wenn sich nicht plötzlich durch eine recht unwahrscheinliche Lösung herausstellte, daß sie gerade von den Eltern dem Horace bestimmt ist.

Das Problem der Frauenerziehung wird in diesem Stücke gerade so gelöst wie in der ‚Schule der Ehemänner‘. Wer die Mädchen einschließt, von dem Verkehr fernhält, wird sie nie zu tugendhaften Frauen erziehen. Ein Mann wie Arnolphe thut gerade das, was Molière für die größte Thorheit hält. Trotz dieses grundlegenden Gegensatzes zu Molières Anschauungen in Arnolphes Wesen, finden wir doch bei ihm einige Aussprüche, welche des Dichters innerste Gedanken und Aussprüche wiederspiegeln. Auch Molière hatte seine künftige Frau seit ihrer zartesten Jugend bei sich auferzogen. Auch er hatte gehofft, ihren Charakter vollständig nach seinen Gedanken zu formen und zu modeln. Wie Arnolphe wird er haben ausrufen können:

„Wo fänd' ich jemals eine bess're Frau?
Ganz wie mir's gut dünkt, werd' ich ihr Gemüt
Regieren; wie ein Stückchen weiches Wachs
Halt' ich und forme sie, wie mir's gefällt.“ III[2]

Aber schon bald nach der Heirat wird er eingesehen haben, daß trotz Armandes Jugend ihr Charakter eine ganz bestimmte, seinen Neigungen widersprechende Richtung einnahm. Ihm zu Liebe, ihr kokettes, gefallsüchtiges Wesen zu ändern, wäre ihr auch niemals eingefallen. Auf seine Ermahnungen ging sie nicht ein. Mochte er sie noch so leidenschaftlich lieben, sie gab ihm nicht die Liebe wieder, die er ihr entgegenbrachte. Und so mochten denn schon damals solche Worte der Verzweiflung seinem Innersten sich entringen, wie sie Arnolphe ausspricht:

„Wie! hätt ich sie mit so viel Zärtlichkeit,
So sorglich mir erzogen, — sie als Kind
Ins Haus geführt, die schönste Zukunft mir
Geträumt, — mein Herz an ihrem jungen Reiz
Erfrischt, und dreizehn Jahre lang gehofft
Sie mir heranzubilden — und nun kommt

Ein junger Geck, in den sie sich vernarrt,
Und stiehlt recht unter meinem Barte mir
Die halb schon anvermählte Braut? . . . ." IV[1]

Und Molière mochte bei solchen Gedanken bitter lachen über sich selbst, über seine zerstörten Hoffnungen. Es war der erste Wermutstropfen im Glücke seines Lebens. Und er hatte das Bedürfnis, seinem Herzen Luft zu schaffen. Molière war Komiker und er machte sich lustig über die Fehler der anderen, aber er war zugleich Humorist, und lachte auch — Thränen im Auge — über sich selbst. Hier in der ‚Frauenschule' finden wir zum ersten Male dieses sein schmerzliches Lächeln. Und das Unglück seiner Liebe war es, das ihn nach dieser Richtung hintrieb. Nichtsdestoweniger überwiegt das Persönliche in dem Stücke durchaus nicht. Denn Arnolphe ist als Charakter durchaus nicht Molière, wie etwa in gewissem Maße der Misanthrop später.

Die ‚Frauenschule' ist aber nicht bloß eine „Comédie à Thèse", wie man heutzutage sagen würde, also ein Stück, welches sich die Erörterung eines sozialen Problems zur Aufgabe macht. Das Lustspiel verfolgt auch manche satirische Richtung. Vom Hieb gegen die die Vornehmen spielenden Bürger ist bereits die Rede gewesen. Das ganze Stück mit seiner urwüchsigen Natürlichkeit im Ausdruck ist auch eine Rückwirkung gegen die preciöse, gezierte Sprache, die sonst in der Komödie herrschte. In der ‚Frauenschule' sprechen und gebärden sich die Menschen wie im wirklichen Leben. Agnes, das gute Landmädchen, antwortet ganz unbefangen auf Arnolphes Frage, was sich in seiner Abwesenheit zugetragen habe, das Kätzchen sei tot, und als er sie frägt, ob sie sich immer wohl befunden habe, erwidert sie ganz unschuldig, gewiß sei es ihr gut gegangen, abgesehen von den Flöhen, die sie nachts belästigt hätten.

Und auch der Diener und das Mädchen, die beide auch auf dem Lande aufgewachsen sind, reden die Sprache der Bauern. Sie sind keine durchtriebenen Stadtdiener, wie die Mascarilles und Gros Renés, sondern schwerfällig und dumm, dabei aber treu und redlich.

Abgesehen vom Satirischen kommt in diesem Stück auch das Komische an und für sich zur Geltung. Arnolphe ist eigentlich von einer fixen Idee beherrscht. Schon sein Name, der seit dem Mittelalter scherzweise den betrogenen Ehegatten gegeben wurde, scheint ihn zum traurigen Schicksal eines solchen vorherzubestimmen. Dieser Gedanke läßt ihm keine Ruhe. Auch aus dem Gesichtspunkt ändert er seinen Namen. Und um ja nicht dem gefürchteten Schicksal anheimzufallen, erzieht er seine künftige Frau in der Einsamkeit und in vollständiger Unschuld. Aber eben seine Vorsicht erweist sich als verfehlt. Indem er Agnes von aller Erziehung fernhält, hat er sie ganz der Natur überlassen. Das einzige, was sie besitzt, der natürliche Instinkt, treibt sie aber gerade in die Arme des ersten besten Jünglings, den sie trifft. Also hat Arnolphe durch seine Vorsicht sein eigenes Unglück heraufbeschworen. Es ist für ihn um so schmerzlicher, als sich infolge der eintretenden Ereignisse in seinem Verhältnis zu Agnes eine Wandlung vollzieht. Am Anfang liebt er Agnes nicht. Sie ist für ihn nur das Weib, welches seine Haushaltung führen, ihm Kinder gebären und den Schild seiner Ehre blank halten soll. Aber sobald er sieht, daß sie ihm entrissen werden soll, sobald er merkt, daß sie einen anderen liebt, erwacht die Leidenschaft in seinem Herzen. Er fühlt sich tief unglücklich. Uns erscheint er aber lächerlich. Dieser Mann, der zuerst durch strenge, klösterliche Einsamkeit, mit Hilfe der Schrecken der Religion sich ein gefügiges Weib schaffen will, dieser Mann, der von der Unfehlbarkeit seiner

Methode ganz überzeugt ist, wird von einem jungen Gänschen, das er selbst auferzogen, und von einem unvorsichtigen Gecken, der sich ihm selbst anvertraut, an der Nase herumgeführt. Und dabei liebt er plötzlich leidenschaftlich dieses junge Gänschen, und nachdem er zuerst durch thörichte Strenge ihre Treue sich hat erzwingen wollen, erniedrigt er sich vor ihr, will sich die Haare ausreißen, und er, der stets so egoistisch gewesen, verspricht ihr in der Ehe alle mögliche Freiheit, wenn sie ihn nur ein wenig lieben will. Der Mann, der seinen Grundsätzen entgegenhandelt, ist immer komisch. Molière hat später häufig diese Gegensätze auf die Bühne gebracht, weil sie so außerordentlich bühnenwirksam sind. Der die Wahrheit höher als alles achtende Misanthrop, der eine falsche Kokette liebt, der Geizige, der ein Essen giebt, der Fromme, der eine Frau verführt, das sind solche kontrastierende Erscheinungen.

Das Komische des Stückes wird aber nicht nur durch den Charakter des Haupthelden, sondern durch einige in technischer Hinsicht köstliche Scenen hervorgerufen, die nur den Zweck haben als Bühnenspiele zu ergötzen. So sehen wir Alain und seine Frau sich im übertriebenen Eifer darum reißen, ihrem Herrn Arnolphe die Thüre des Hauses zu öffnen. Alain will dabei der Georgette eine Ohrfeige versetzen, holt aus und trifft den gerade eintretenden Arnolphe. Ebenso technisch wirksam ist es, wenn Arnolphe laut darüber Betrachtungen anstellt, auf welche Weise er seinen Rivalen Horace am besten beseitigen könne, und dabei den Notar nicht bemerkt, der hinzugekommen ist, und auf seine Äußerungen antwortet, in der Meinung, daß die Worte an ihn gerichtet sind.

Das echt Komische, Belustigende der ‚Frauenschule‘ verfehlte seine Wirkung nicht. Am 6. Januar 1663 schrieb

Loret in seiner Zeitung, das Stück hätte auf König und Königin einen so überwältigenden Eindruck gemacht, daß sich die Majestäten vor Lachen geschüttelt hätten. Auf die Streitigkeiten, die das Stück erzeugte, ging Loret freilich nicht ein. Und doch rief gerade dieses Lustspiel für Molière eine Kampfperiode hervor, die ihn zur Gegenwehr nötigte und ihn in den heftigsten Streit mit den mächtigsten damaligen Parteien stürzte.

V

Die Jahre des Kampfes

Die ,Schule der Frauen' spaltete das litterarische und theaterbesuchende Publikum in zwei Lager. Am Hofe, in den Salons, unter den Schauspielern der Pariser Bühnen und in den Kreisen der Schriftsteller sprach man nur noch von dem neuen Stück. Die Litteraten behaupteten, daß die Regeln in der Komödie verletzt seien und Molière sich Plagiate zu Schulden kommen lasse. Die Preciösen thaten entsetzt über die Natürlichkeit der Sprache und über einige Zweideutigkeiten, die obscöne Gedanken weckten, die Frommen schlugen die Hände über den Kopf, weil Arnolphe in seiner Ermahnung an Agnes die Predigt parodiere und in den Grundsätzen der Ehe, die er sie vorlesen lasse, die zehn Gebote herabsetze. Molières früherer Beschützer, der Fürst von Conti, hat auch in seiner später erschienenen Schrift über die Komödie die ,Schule der Frauen' ein zügelloses Werk genannt, das gegen die guten Sitten verstoße. Anderseits fand das Stück aber auch eifrige Verteidiger. Boileau, dessen Urteil nicht zu verachten war, richtete an den Dichter einige begeisterte Stanzen, in welchen er ihn gegen die Mißgunst der Neidischen in Schutz nahm, seinem Talente die größte Anerkennung zollte, ihn bereits Terenz an die Seite stellte und ihn ermahnte, er möge sich aus den Angriffen nichts machen. „Wenn Du etwas weniger gefielest," so schloß er sein Gedicht,

„würdest Du ihnen nicht so sehr mißfallen.“ Und ein anderer, noch viel gewichtigerer Anwalt erwuchs dem Dichter in der Person des Königs selbst. In den ersten Monaten des Jahres 1663 nahm der Monarch den Dichter unter die Schriftsteller auf, die jährlich eine Pension von ihm bezogen. Die Summe, die ihm gegeben wurde, war zwar gering; sie betrug nicht mehr als 1000 L., aber das war nicht die Hauptsache; er war auf diese Weise den berühmtesten Schriftstellern der damaligen Zeit oder denjenigen, die dafür galten, amtlich an die Seite gestellt. Und der Umstand, daß diese Gunstbezeugung ihm gerade zu einer Zeit erwiesen wurde, als er den leidenschaftlichsten Angriffen ausgesetzt war, erhöht ihre Bedeutung. Übrigens stand der Dichter seit einigen Jahren in näherer Beziehung zum König. Im Jahre 1660 war Molières Bruder, dem nach seinem Verzicht die Stelle eines königlichen Tapezierers und Kammerdieners übertragen worden war, gestorben. Molière hatte sie dann übernommen und war deshalb verpflichtet, alle Jahre eine, wenn auch nur kurze Zeit auch am Hofe zuzubringen, um mit den anderen Kammerdienern das Bett des Königs zu machen. In dieser Eigenschaft hatte er gewiß die beste Gelegenheit, das Treiben der vornehmen adligen Herren, ihre Stimmungen, ihre Ansichten genau zu beobachten. Für seine litterarischen Arbeiten war dies sicherlich von hohem Werte. Nur infolge der Fühlung mit dem Hofe konnte er wissen, wann er etwas wagen durfte oder wann er vorsichtig sein mußte. Von seiner Kenntnis der Verhältnisse und Stimmungen am Hofe legen alle seine späteren Werke zuverlässiges Zeugnis ab. Das Gedicht, das er zum Dank für seine Aufnahme in die Pensionsliste an Ludwig XIV. richtete, ist ein sprechender Beweis seiner Vertrautheit mit den Zuständen und Sitten des Hofes. Zugleich ist es eine

der originellsten und ansprechendsten Schöpfungen des Dichters.

Molière schilt seine Muse, daß sie so träge sei und noch nicht dem Monarchen ihren Dank ausgesprochen habe. Freilich könne sie als Muse selbst den Hof nicht besuchen. Sie möge die Gestalt eines Marquis annehmen, um dort zu erscheinen, und ja nicht vergessen, sich ganz nach der neuesten Mode zu kleiden, lärmend aufzutreten und eine möglichst gezierte Redeweise zu gebrauchen. So weiß denn Molière auch diese Gelegenheit auszunutzen, um seinen Freunden, den Marquis, im Vorbeigehen etwas anzuhängen. Aber wie fein ist sein Dank ausgesprochen, wie verrät sein Kompliment seine gründliche Kenntnis des Hofes und der Art und Weise, wie man einem König gefallen kann. Sobald seine Muse den Mund öffnen werde, um dem König, den sie auf dem Durchgang erwarten solle, von seiner Gnade und Wohlthat zu reden, werde er verstehen, was sie sagen wolle; ein Lächeln, das die Herzen im Nu erobert, werde sich auf seinen Lippen zeigen, und rasch werde er vorbeigehen. Solche Lobeserhebung war feiner, geistreicher und origineller als die üblichen, langatmigen, von emphatischen Lobsprüchen überschäumenden Huldigungsgedichte.

Unterdessen hatten aber die Kritiken gegen Molières Frauenschule auch litterarische Form angenommen. Ein junger dreiundzwanzigjähriger Schriftsteller, der gar zu gern eine Rolle gespielt hätte, Donneau de Visé eröffnete in seinen Nouvelles nouvelles den Kampf. Zwar war er in seinen Angriffen noch vorsichtig und zurückhaltend. Er verurteilte das Stück nicht durchweg. Er nannte es ein Ungeheuer, welches auch schöne Teile aufzuweisen habe. Nie hätte man soviel Gutes und soviel Schlechtes vereinigt gesehen. Er rühmte die unübertreff-

liche Natürlichkeit einzelner Scenen und den glänzenden Bühnenerfolg des Stückes, anderseits tadelte er aber in scharfen Worten die poetischen Fehler des Lustspiels, die „Plagiate“, die der Dichter sich erlaubt habe, die schlechte Führung der Handlung. Der Erfolg lasse sich, meinte er, nur durch die Vortrefflichkeit der Aufführung erklären.

Viel schärfer als dieser erste Vorstoß der Litteraturkritik waren die Angriffe, die sonst das Publikum der Marquis und Preciösen gegen das Stück richtete. Man zerpflückte es bis ins einzelne und ließ kein gutes Haar daran. Um diesen fortgesetzten Angriffen zu begegnen, hatte Molière den eigenartigen Gedanken, selbst eine Kritik seines Stückes zu schreiben und seine Widersacher in Person auf die Bühne zu bringen. In seiner ‚Kritik der Frauenschule‘ (Critique de l'Ecole des femmes), welche am 1. Juni 1663 zum erstenmal aufgeführt wurde, führt er uns in einen Salon ein, wo mehrere Herren und Damen aus der Gesellschaft nach einer Vorstellung der ‚Frauenschule‘ zusammenkommen und ihre Ansichten über die Komödie austauschen. Die gezierte und affektierte Preciöse Climène thut so, als ob sie einer Ohnmacht nahe wäre, weil sie die fürchterlichen Obscönitäten, von denen das Stück wimmele, nicht aushalten könne. Und die alltäglichen Ausdrücke, die es aufweise! Wie könne man in einer Dichtung von einer Crèmetorte reden, und selbst einen Bauer sagen lassen, die Frau sei die Suppe des Mannes. Ein Marquis erklärt das Stück für das scheußlichste Machwerk der Welt. Habe er doch im Theater beinahe keinen Platz finden können! Im großen Gedränge sei man ihm auf die Füße getreten, seine Hosenmanschetten und Bänder seien ganz zerknittert worden. Als er aber nach den Gründen gefragt wird, weshalb er denn das Stück so verdamme, kann er nur antworten, er fände es scheußlich, weil es

scheußlich sei, oder weil der Marquis so und so oder die Marquise so und so, die gewiß sehr geistreiche Personen seien, das Stück für nichts wert hielten. Der beste Beweis für die Schlechtigkeit des Stückes sei aber, daß das Parterre großes Gefallen an ihm fände und die Komödianten der anderen Theater es verurteilten. Und er wiederholt stets dieselben Worte, lacht und trällert vor sich hin und meint auf diese Weise eine vernichtende Kritik gegeben zu haben. Ernsthafter sind die Einwände, welche der Dichter Lysidas vorbringt. Dieser eitle und pedantische Dichterling, der am liebsten nur von seinem eigenen Werke spräche, das seiner Ansicht nach die größten Lobsprüche verdiene, will zuerst mit seiner Meinung nicht herausrücken; als er aber in die Enge getrieben wird, erklärt er in orakelhaftem Tone, daß das Stück gegen die Regeln des Horaz und des Aristoteles verstoße; es sei keine Handlung in der Komödie, die nur aus Unterhaltungen bestehe, es seien darin Obscönitäten, Längen, Unwahrscheinlichkeiten, ja Ungereimtheiten, insofern als Arnolphe zugleich Lachen und Mitleid errege, Gottlosigkeiten, da die Predigt Arnolphes und seine Ehestandsregeln die Ehrfurcht, die man vor den Mysterien haben solle, beeinträchtige.

Diesen drei Angreifern gegenüber verteidigen drei Personen, ein Herr und zwei Damen, Molières Komödie. Der Ritter Dorante, ein gesetzter, verständiger und geschmackvoller Edelmann ist der Hauptsprecher; eine der Damen unterstützt ihn durch ernste Äußerungen; die andere, Elise, macht sich ein Vergnügen daraus, mit witzigem Spott die Gegner zu überschütten. Dorante verteidigt den Geschmack des Parterres gegenüber den verächtlichen Äußerungen des Marquis; wer für seinen Platz weniger zahle, urteile deshalb nicht schlechter; viele der adligen Herren lobten oder tadelten ganz ohne Sinn und ohne Grund! Was

die Unanständigkeiten beträfe, so fänden sie nur die, welche sie finden wollten; es sei auch thöricht, wenn sich gewisse Personen getroffen fühlten, denn die Satiren seien gegen die Sitten im allgemeinen und nicht gegen bestimmte Personen gerichtet. Den Angriffen gegenüber, die Lysidas gegen die Komödie als solche richtet, nimmt Dorante diese Dichtungsart in Schutz und meint, es sei viel schwerer eine vortreffliche Komödie zu schreiben als eine gute Tragödie; denn im Trauerspiel lasse man die Phantasie walten und suche Bewunderung zu erregen; das Lustspiel dagegen beruhe stets auf der Wirklichkeit und schildere die Dinge so, wie sie wirklich seien. Auch den Hof, dessen Urteil der Dichterling gering anzuschlagen scheint, verteidigt der Ritter mit warmen Worten; seinem Einwand gegenüber, die ‚Frauenschule' verstoße gegen die Regeln, vertritt er die Ansicht, daß die Hauptregel jeder Dichtung darin bestehe, dem Publikum zu gefallen. Endlich weiß er sehr begreiflich zu machen, daß die naiven Äußerungen der Agnes sowie der Versuch Arnolphes, durch die Schrecken der Hölle auf seine künftige Frau Eindruck zu machen, Eigenheiten oder Extravaganzen seien, welche die betreffenden Personen charakterisieren und deshalb nicht als vom Dichter selbst gewollte Anstößigkeiten oder Gottlosigkeiten zu brandmarken wären. Den Worten Dorantes ist die größte Aufmerksamkeit zu schenken: enthalten sie doch gewissermaßen das Programm des Dichters selbst.

Mit dieser Antwort Molières gab sich das Publikum aber nicht zufrieden. Im Gegenteil! Es erkannte darin eine neue, wesentlich verschärfte Satire der Preciösen, der Marquis und zugleich auch der Frommen. Und doch hatte Molière, gerade um dem Angriff der letzteren vorzubeugen, seine Kritik der sehr frommen und den devoten Kreisen angehörenden Königin Mutter Anna von Öster-

reich gewidmet. Er hatte ausdrücklich im Widmungsschreiben — wiederum in sehr kluger und die Verhältnisse richtig abwägender Weise — die Königin gepriesen, weil sie durch ihr Beispiel zeige, daß die wahre Frömmigkeit ehrbaren Unterhaltungen nicht abhold sei.

Wiederum war es de Visé, welcher die Streitigkeiten begann. In einer noch im Hochsommer 1663 erschienenen Komödie ‚Zélinde oder die wahre Kritik der Frauenschule' (Zélinde ou la véritable critique de l'Ecole des femmes) wiederholt er die bekannten gegen Molières Komödie vorgebrachten Einwände, indem er uns bei einem Spitzenhändler der Rue Saint Denis einer Unterhaltung zwischen dem Kaufmann und seinen Kunden über Molières Stück beiwohnen läßt. Es ist ein recht plattes Machwerk, das der „Kritik" absolut nicht die Spitze bieten kann. Interessant sind höchstens die Stellen, wo dem Dichter wiederum seine Abhängigkeit von den Italienern vorgeworfen, seine Sucht, Karikaturen statt wirklicher Portraits zu entwerfen, getadelt und endlich auch als Fehler an ihm gerügt wird, daß er — ein gefährlicher Mann — in aller Stille alles, was die ihn umgebenden Personen thun und zwar nicht bloß ihre Worte, sondern ihre Bewegungen, sogar ihr Augenzwinkern beobachte und bis ins Innerste ihrer Seele zu dringen scheine, um sogar das zu ergründen, was sie nicht sagen.

Aber mit diesem Stück begnügten sich Molières Feinde nicht. Noch ein anderer Dichter erschien auf dem Plan. Es war Boursault, auch ein junger, kaum fünfundzwanzigjähriger, noch nicht sehr bekannter Schriftsteller, dem seine Freunde eingeredet hatten, er sei in Molières Kritik als Lysidas auf die Bühne gebracht worden, und den es schmeichelte, eine Rolle in diesem litterarischen Streit zu spielen. In seinem ‚Bild des Malers oder Gegenkritik

der Frauenschule' (Portrait du peintre ou Contrecritique de l'Ecole des femmes), das im Herbst 1663 auf der Bühne des Hôtel de Bourgogne aufgeführt wurde, gab der Dichter einen recht schwachen Abklatsch der ,Kritik der Frauenschule'. Die Handlung ist beinahe ganz dieselbe wie bei Molière. Die Marquis gebrauchen dieselben Flüche, der Graf, der für Molière ist, diskutiert wie der Marquis der Kritik, die Preciöse gebraucht wie beim Komiker neue Wörter, sogar der Lakai begeht ganz ähnliche Ungeschicklichkeiten. Sich selbst führt der Dichter als Lysidor ein und legt sich natürlich die besten Einwände gegen Molières Stück in den Mund. Molière selbst wohnte, wie wir hören, der Vorstellung bei und soll sich weidlich über die Satire unterhalten haben. Nichtsdestoweniger ärgerte es ihn auch, daß ein Dichter, den er nicht beleidigt, gegen ihn aufgetreten sei, und daß seine Gegner, die auf ihn neidischen Schauspieler des Hôtel de Bourgogne, ihm in ihrem Theater Aufnahme gewährt hatten. Er war nicht der Mann, diesen neuen Angriff einfach hinzunehmen. Auch scheint ihn der König selbst zu Repressalien veranlaßt zu haben. Jedenfalls antwortete er ganz kurze Zeit darauf mit einem neuen, sehr gelungenen und ganz eigenartigen Einakter, dem ,Stegreifstückchen von Versailles' (l'Impromptu de Versailles). Höchstwahrscheinlich fand die Aufführung dieses Stückes in Versailles vor dem Könige und dem Hofe am 18. Oktober 1663 statt.

Molière bringt sich hier selbst in eigener Person mit seiner Truppe auf die Bühne. Er spielt die Wirklichkeit. Der König hat ihm aufgetragen, im Zeitraum von acht Tagen ein neues Stück zu dichten und aufzuführen. Er hat diese beinahe unausführbare Aufgabe übernommen. Die Könige dürfe man auf ihr Vergnügen nicht warten lassen; besser noch die Schande auf sich nehmen, ein

litterarisches Fiasko zu erleben, als nicht schnell genug ihren Befehlen gehorcht zu haben. In diesen Worten ist gewiß eine, wenn auch sehr ehrerbietig gehaltene Kritik der Befehle des Königs nicht zu verkennen. Häufig genug wird Ludwig von Molière Unmögliches verlangt haben. — Wir wohnen der Probe bei, die noch in aller Eile abgehalten werden soll. Die Zeit drängt. In zwei Stunden will Seine Majestät das Stück sehen. Die Schauspieler können aber ihre Rollen nicht; sie machen dem Dichter Vorwürfe, Unmögliches übernommen zu haben. Und die Unterhaltung, die sich zwischen ihm und seiner Truppe abspielt, ist ein außerordentlich anregendes Bild der Vorgänge, wie sie sich in Molières Truppe wohl wirklich zugetragen haben werden. Der Dichter weiß seine Schauspieler so vorzüglich zu zeichnen, daß wir sie persönlich zu kennen meinen. Sie ziehen alle an uns vorüber: Madeleine Béjart, welche das regste Interesse an der Art und Weise nimmt, wie der Dichter sich gegen die Angriffe seiner Feinde wehrt, die ihm Ratschläge erteilt, oft in etwas brüskem Tone, wie es sich eine ältere Freundin gestatten darf; Molières Frau, die sich ihrem Mann gegenüber spitze Bemerkungen erlaubt, ihm vorwirft, er behandle sie nicht mehr wie vor der Heirat, und Vergleiche anstellt zwischen der Galanterie der Liebhaber und der Barschheit der Gatten; Mlle. Du Parc, welche durch ihr geziertes Wesen den Spott des Direktors hervorruft; Mlle. De Brie, deren Schwäche, den Anschein der Tugend höher als die Tugend selbst zu achten, er zu ironisieren scheint; La Grange, sein vorzüglichster Schauspieler, dem er keinen Rat zu geben braucht; Du Croisy, dem er die Rolle des pedantischen Dichters im Stücke erklärt; Brécourt, ein Schauspieler, der nur kurze Zeit in Molières Truppe bleiben sollte, ein Mann aufbrausenden, unruhigen Charakters, der sich auch

als Dichter bemerkbar machte; endlich die Damen Du Croisy und Hervé, die zwar nur in kleineren Rollen beschäftigt werden, aber auch als solche die Aufmerksamkeit der Marquis auf sich ziehen. Sie alle sehen wir in ihrem eigenen Namen als Schauspieler auftreten. Nur La Thorillère, ein ehemaliger Rittmeister, der vom Theater du Marais zum Palais Royal seit kurzem übergetreten war, und Béjart, der Bruder Madeleines, spielen in anderen Rollen. Und Molière vergißt sich selbst auch nicht. Er zeichnet sich, sowie er auch wohl in Wirklichkeit war, ungeduldig, die Säumigen zur Arbeit aufrufend, bald mit Barschheit, bald mit Spott die Unbotmäßigen maßregelnd, dabei aber doch gutmütig und seiner Truppe seine Pläne, seine litterarischen Entwürfe, den Grund seines Verhaltens den Feinden gegenüber erklärend.

Aber so interessant für uns das Bild von Molières Truppe auch ist, für die Zeitgenossen war die Satire von Molières Feinden bei weitem die Hauptsache. Er macht sich lustig über die Schauspieler des Hôtel de Bourgogne, die, statt mit Natürlichkeit, mit Emphase ihre Rollen vortragen, und weiß so gut die einzelnen nachzuahmen, daß seine Schauspieler sie einen nach dem anderen erkennen; dabei spottet er auch hier über die Marquis, die „komische Person“ der neueren Komödie, wie er sie nennt; er schildert sie, wie sie geziert reden und sich gebärden, ein Liedchen vor sich herträllern, ihre Perücke kämmen und sich überall breit machen. Freilich verwahrt er sich gegen den Vorwurf, bestimmte Personen im Auge zu haben. Nichtsdestoweniger satirisiert er aber Boursault, den Verfasser des ‚Portrait du Peintre‘, äußerst scharf. Er thut so, als ob er den Namen dieses unbedeutenden Menschen, welcher sich nur durch die anderen habe vorschieben lassen, um Ruhm zu ernten, nicht einmal genau kenne, und behandelt ihn mit

souveränster Verachtung. Diese ganze Kabale erkläre sich, meint er, nur durch den Neid, den seine Feinde auf ihn hätten, weil seine Stücke mehr gefielen als die ihrigen, und sie in ihren Einnahmen geschädigt würden. Wozu sich über solche Gegner ereifern? Sie verdienten es nicht!

Von solchen satirischen Ausfällen fortwährend unterbrochen, geht die Probe des Stückes im Stück, das selbst auch eine Satire ist, nur langsam vorwärts. Dazu wird der arme Direktor von heranstürmenden Leuten immer wieder gedrängt. Wie soll es mit der Aufführung werden? Seine Schauspieler verlieren den Kopf; er selbst ist wütend, in Verzweiflung. Da hilft ihm der König selbst großherzig aus der Not! Er hat die Verlegenheit erfahren, in der er sich befindet, und bittet um die Aufführung irgend eines anderen schon einstudierten Stückes. So endet denn das Lustspiel wieder mit einem feinen und diskreten Lobe des Königs.

Durch eine solche Antwort konnte Molière seine Feinde nur noch mehr erbittern. Sie waren wütend und gingen zu persönlichen Angriffen über. In seiner ‚Rache der Marquis‘ (Vengeance des Marquis) verhöhnte Donneau de Visé in perfider Weise den Dichter wegen seines häuslichen Mißgeschicks. Es scheint also schon damals Armandes Koketterie zu bösartigem Gerede Anlaß gegeben zu haben. Dazu warf er ihm vor, sein Stück untergrabe die Achtung vor dem Adel, der Kirche und der Moral; er sei selbst nur ein Plagiator, der dasselbe Thema unablässig variiere; im geheimen arbeite er lange an Komödien, die er dann plötzlich als Stegreifdichtungen auf die Bühne bringe, um sich so mehr bewundern zu lassen. Wenn man ein Stück von ihm auf der Bühne sehe, müsse man immer fürchten, da er bereits die zehn Gebote verhöhnt habe, er werde auch die sieben Todsünden lächerlich machen. Aber nicht

bloß die Frommen stachelte de Visé gegen ihn auf. Auch den König suchte er auf seine Seite zu ziehen. Es sei thöricht von Molière, meinte er in einem anderen Pamphlet, nicht einzusehen, daß er durch seine fortwährende Verspottung des Adels auch den Monarchen selbst angreife; verunglimpfte er doch die Personen, die ihn stets begleiteten, mit denen er sich unterhalte und welche die Stütze des Thrones seien. Wie könne er mit solcher Verachtung diejenigen behandeln, die so häufig und so großherzig ihr Leben für den Ruhm des Fürsten aufs Spiel gesetzt hätten? — Übrigens scheinen die Adligen nicht alle Molières Satiren mit Gleichmut ertragen zu haben. Wenn wir einer Erzählung Glauben schenken dürfen, welche von Molières Feinden damals viel herumgetragen wurde, hätte ein vornehmer Herr, der sich in dem Marquis zu erkennen glaubte, welcher sich in der „Kritik“ über die Crèmetorte lustig machte, den Dichter einmal, als er sich zum Grüßen vor ihm verbeugte, an der Perücke erfaßt und ihm so heftig das Gesicht gegen die Knöpfe seines Rockes gestoßen, daß er blutete.

Auch die rivalisierenden Schauspieler des Hôtel de Bourgogne ließen es an einer kräftigen Replik nicht fehlen. Der Sohn des Schauspielers Montfleury nahm die Rache des Theaters auf sich und schrieb auch eine sogenannte Stegreifdichtung, das ‚Impromptu de l'Hôtel de Condé‘. Von allen Pamphleten, die gegen Molière geschleudert wurden, ist dies wohl das gelungenste. Eine gewisse Kunst der Komposition läßt sich an ihm nicht leugnen. Einerseits nimmt der Pamphletist die Partei der anderen damaligen Dichter, preist Quinault, Boursault und namentlich Corneille. Es bestand damals zwischen Molière und dem großen Tragiker mehr als eine vorübergehende Verstimmung. Corneille war erbittert über die großen Erfolge der Komödie, welche das Trauerspiel in Schatten zu stellen drohe. Namentlich

wird aber sein Bruder Thomas gegen Molière gehetzt haben. So verstehen wir, daß der Dichter es sich nicht versagte, hie und da den beiden Brüdern etwas anzuhängen. So schloß er eine Scene der „Frauenschule', II. 5. 1., mit den im Munde Arnolphes sich lächerlich ausnehmenden Worten des Sertorius: „C'est assez, je suis maître, je parle, obéissez!" und machte sich über einen Bauern lustig, der sich, gerade wie Thomas Corneille, den pomphaften Namen eines M. de l'Isle beilegte. Am schärfsten war aber der Angriff, den er in der ‚Kritik der Frauenschule' gegen die Tragödie richtete, jene Dichtungsart, die groß thue und sich aufblase und die weit weniger Talent erfordere als die Komödie. Es war natürlich, daß die Schauspieler des Theaters, welches die Spezialität der Tragödie hatte, die Partei des großen Trauerspieldichters nahm.

Aber Montfleury griff auch Molière selbst an. Da sich dieser über die gespreizte und emphatische Vortragsart des Hôtel lustig gemacht, fiel er über seine Art her, tragische Rollen zu geben. Er zeichnete ihn, wie er mit gekrümmten Beinen, vorgestreckter Schulter, seine Perücke mit Lorbeer belastet, wie wenn sie ein Mainzer Schinken wäre, auf die Bühne komme und dann, das Haupt nach hinten neigend, verstörten Blicks, nach jedem Verse durch eine Art Schluchzen oder Glucksen unterbrochen, seine Rolle hersage. Molières Zeitgenossen haben keine Gelegenheit vorübergehen lassen, sich über seine Schwäche in tragischen Rollen aufzuhalten.

Noch gehässiger war aber folgendes Vorgehen Montfleurys. Er reichte dem König ein Gesuch ein, in welchem er hinterlistig die Aufmerksamkeit des Monarchen auf des Dichters „skandalöse" Ehe lenkte. Zwar klagte er ihn nicht geradezu der Unzucht an, aber er ließ seine Meinung durchblicken, wenn er sagte, es sei ein Skandal, daß Molière

die Tochter der Frau, die früher seine Geliebte gewesen, geheiratet habe. Wäre Armande wirklich die Tochter Madeleines gewesen, so hätte ihn diese Anklage schwer belasten müssen. Der beste Beweis aber, daß es sich nur um eine leere Verleumdung handelte, ist wohl im Verhalten Ludwigs XIV. zu sehen. Hätte er den geringsten Zweifel gehabt, so würde er nicht zwei Monate nachher, als am 19. Januar 1664 dem Dichter ein Sohn geboren wurde, mit der Herzogin von Orléans beim Dichter Pathenstelle angenommen haben. Molières Sohn wurde Louis getauft, gewiß die beste Antwort, die Molière seinen Widersachern geben konnte.

Wenn er an dem König einen mächtigen Beschützer hatte, so fehlte es auch nicht an einigen Litteraten, die ihm in diesem denkwürdigen Streite zur Seite standen. Boileau haben wir bereits erwähnt. In seinem Panegyrikus der ‚Frauenschule' vom 30. November 1663 ist Robinet zwar nur ein ziemlich lauer Verteidiger. Dagegen nimmt Chevalier in seinen ‚Amours de Calotin' offen seine Partei und sucht die Frauenschule im Gegensatz zur Ansicht von Molières Feinden als Lieblingsstück der vornehmen Welt hinzustellen. Aus den Marquis macht er sogar begeisterte Bewunderer des Dichters. Ebenso läßt Lacroix in seinem ‚komischen Krieg oder Verteidigung der Frauenschule' (Guerre comique ou la défense de l'Ecole des femmes) vom Ende des Winters 1664 durch den Mund Apollos, vor dessen Richterstuhl die Feinde der Frauenschule nochmals die bekannten Scheingründe vorbringen, das Recht der guten Sache verkünden.

Die um die Frauenschule entbrannten Streitigkeiten scheinen Molière und den König näher gebracht zu haben. Der Komiker war dem Monarchen für seine Vergnügungen unentbehrlich geworden; ein Mann, der so schnell arbeitete,

war vorzüglich geeignet, zur Verschönerung der königlichen Feste beizutragen. So veranlaßte ihn denn Ludwig XIV. bereits im Januar 1664, eine Ballettkomödie zu verfassen, in der er selbst als Tänzer auftreten wollte. Der König hatte eine große Vorliebe für Ballettkomödien. Und es war von Molière ein glücklicher Griff gewesen, als er in den ‚Lästigen' zum erstenmal die Komödie mit dem Ballett verband. Natürlich darf man sich das damalige Ballett nicht so vorstellen, wie das heutige. Es war ein gemessener, sehr würdiger, dem Menuett ähnlicher Tanz. Schnell hatte Molière ein neues Lustspiel fertig, diesmal eine richtige Posse, die ‚Erzwungene Heirat' (le mariage forcé). Ein Sganarelle spielt darin die Hauptrolle; auch dieser der Typus des eingebildeten, großsprecherischen, aber eigentlich feigen, spießbürgerlichen Thoren. Obgleich er schon über die Fünfziger hinaus ist, hat er sich in den Kopf gesetzt ein junges, putzsüchtiges und kokettes Frauenzimmer zu ehelichen. Er ist zunächst Feuer und Flamme für diese Heirat und will die Einwände, die ihm sein Freund Geronimo wegen seines Alters macht, nicht hören. Als er aber merkt, daß Dorimène, so heißt die Schöne, ihn eigentlich nur haben will, um reich und frei zu sein, wird er von dem die Sganarelles gewöhnlich plagenden Zweifel befallen, ob er von seiner künftigen Frau nicht könnte betrogen werden. Gewißheit hofft er von einem Philosophen zu erhalten. Aber der alte Schwätzer, an den er sich wendet, hat nur Quisquilien im Kopfe und läßt ihn nicht zu Worte kommen. Da wendet er sich an einen anderen. Dieser gehört aber einer Schule an, die nie etwas als gewiß hinstellt, und er antwortet ihm nur ausweichend. Ebenso unbestimmt ist die Antwort einiger Ägypterinnen, die er in seiner Verzweiflung befragt hat. Da wird ihm sein künftiges trauriges Los von Dorimène selbst enthüllt;

er ertappt sie im Gespräch mit ihrem Verehrer und hört zufällig aus ihrem Munde, daß sie auf seinen baldigen Tod die stärksten Hoffnungen setzt. Nunmehr ist sein Entschluß gefaßt. Er bittet den Vater um Zurücknahme seines Versprechens. Alcantor will aber nichts davon hören; er läßt ihn durch seinen Sohn fordern und, als der Feigling nicht zur Waffe greifen will, derart durchprügeln, daß er auf die Ehe eingeht.

Die verschiedensten Motive liegen dem Stücke zu Grunde. Rabelais Panurge, der gerne heiraten möchte, sich sogar sein künftiges Familienglück schon in hellen Farben vorstellt, aber zuerst gern die Gewißheit hätte, daß er nicht betrogen werde, der sich auch an einen Philosophen wendet, welcher nur ausweichend antwortet, hat einige Züge geliefert. Der erste Philosoph ist noch ganz der Doktor der italienischen Stegreifkomödie, mit seiner entsetzlichen Schwatzhaftigkeit und Quisquilienkrämerei. Die Komik beruht sehr häufig nur auf technischen Kniffen, die Molière namentlich in seinen schnell entworfenen Possen immer wieder zu verwenden weiß, Kniffe, die er vielleicht auch der italienischen Stegreifkomödie abgelauscht hatte. Derartige Bühnenspiele sind es, wenn er den Philosophen schwatzend weggehen, schwatzend wiederkommen, sich wieder von neuem schwatzend abwenden und schwatzend die Bühne endlich verlassen läßt; oder wenn er Personen im Gespräche so in Eifer geraten läßt, daß sie die Ankunft anderer gar nicht merken; oder wenn er auf die längeren Reden einer Person immer mit einem kurzen schlagenden Worte erwidern oder die Worte wiederholen läßt, die der Vorredner gebraucht hat. Ein technischer Kniff ist es offenbar auch, wenn Alcantor den Sganarelle durchaus nicht verstehen will und auf alles, was er vorbringt, nicht hört oder für alles, was er ihm sagt, eine Entschuldigung findet; oder wenn Alcidas, der

dem Sganarelle die Gurgel abschneiden oder ihm fürchterliche Prügel verabreichen will, sich eines besonders sanften Tones befleißigt. Molière wird gewiß bei seiner großen Bühnengewandtheit eine Menge solcher Kniffe und Griffe stets bereit gehabt haben. War er gezwungen, schnell zu arbeiten, so nahm er zu diesen Mitteln seine Zuflucht, deren unfehlbare Wirkung aufs Publikum ihm genügend bekannt war.

In diesem Stücke hatte Molières Frau nicht spielen können, da sie kurz vorher ihres ersten Kindes genesen war. Dafür sollte sie aber im Frühling desselben Jahres Gelegenheit haben, sich in einer besonders glanzvollen, für sie vorzüglich geeigneten Rolle dem Hofe zu zeigen. Ludwig XIV., der ja damals noch sehr jung war, hatte eine ausgesprochene Vorliebe für prunkhafte Feste. So ließ er im Mai des Jahres 1664 neun Tage hindurch in Versailles ein geradezu feenhaftes Fest veranstalten, das, wie jedermann am Hofe wußte, seiner Geliebten Mlle. de La Vallière galt. Mehr als sechshundert Personen fanden sich zusammen; die Truppe Molières war berufen, eine der Hauptrollen dabei zu spielen. In dem prachtvollen Festzuge, der am ersten Tage die höchste Bewunderung erregte, und an dem der König selbst auf einem reich gezäumten Rosse in silberner griechischer Rüstung mit seinen Großen teilnahm, erschienen die hervorragendsten von Molières Schauspielern im Wagen Apollos — der Gott selbst wurde durch den ersten Liebhaber La Grange, die verschiedenen Zeitalter durch Armande, die De Brie, durch Du Croisy und Hubert dargestellt — und trugen Verse zu Ehren der Königin vor. Mlle. Du Parc folgte auf einem feurigen Pferde einhersprengend als Frühling; den Sommer stellte ihr Mann auf einem Elephanten sitzend dar, während La Thorillère als Herbst auf einem Kameel und Béjart als Winter auf einem

Bären reitend das Bild der Jahreszeiten vervollständigten. Molière selbst mußte sich dazu hergeben, auf einem kleinen, von Bäumen beschatteten Berge den Pan darzustellen. Aber damit war die Aufgabe von Molières Truppe noch nicht erschöpft. An einem der folgenden Tage erschien die Du Parc als Zauberin Alcine auf dem Rücken eines ungeheuern Seeungetüms, während Armande und die De Brie, als Nymphen auf dem Rücken großer Walfische sitzend, sie begleiteten. Die Idee des Festspiels betraf die Episode Alcinas und Ruggieros in Ariosts Orlando Furioso. Die Verse, welche die Schauspielerinnen vortrugen, galten angeblich dem Lobe der Königin Mutter. Jedermann wußte aber, daß eigentlich Mlle. de La Vallière gemeint war. Und alles, was die Phantasie erträumen kann, um ein Fest so zauberhaft als möglich zu gestalten, war hier zur Wirklichkeit geworden: nach dem Festzuge ein Festgelage, an dem der Hof in herrlichen Kostümen teilnahm; zauberhafte Inseln, feenhaft beleuchtet, auf schimmernden Seen schwimmend, Zauberpaläste mit ihren Türmen und Zinnen, von Riesen, Zwergen und Negern bewacht, Berge mit Grotten und Felsen, mit Seeungeheuern, Nymphen und Najaden, ein großartiges Feuerwerk mit Blitz und Donnerschlag, das den Palast Alcinas in Asche verwandelte; eine Überraschung folgte der anderen. Und dabei durfte die Komödie natürlich nicht fehlen. Die ‚Lästigen‘ und die ‚Erzwungene Heirat‘ mit ihren glänzenden Balletts erregten nochmals die Bewunderung des Hofes. Aber auch Neuheiten wurden aufgeführt. Molière hatte Moretos El desden con el desden, jenes Stück, das bei uns in Deutschland noch heutzutage als Donna Diana bekannt ist, umgearbeitet und als ‚Prinzessin von Elis‘ ins Altertum zurückversetzt. So eilig hatte er arbeiten müssen, daß er nur etwas über den ersten Akt in Verse brachte,

das übrige in Prosa ließ. Seine Frau selbst trat in der Titelrolle auf und soll die stolze und spröde Prinzessin, welche ihr Vergnügen darin findet, ihre Liebhaber grausam zu ihren Füßen schmachten zu lassen, geradezu entzückend gegeben haben. Böse Zungen wußten später zu erzählen, daß diese glänzenden Feste, an denen die Höflinge natürlich die Schauspielerinnen umschwärmten, auf Armandes Koketterie einen so berauschenden Eindruck machten, daß sie sich vergaß; Beweise liegen aber nicht vor.

So sehr Molières Truppe durch diese prachtvollen Veranstaltungen auch in Anspruch genommen war, sie fand doch daneben Zeit — sogar für dieses Fest — ein Stück einzuüben, das uns in dieser Umgebung merkwürdig anmutet. Noch am vorletzten Tage des Festes, am 12. Mai, wurde der ‚Tartuffe' aufgeführt. Freilich war es noch nicht der ‚Tartuffe', wie er uns heutzutage vorliegt. Das Stück bestand nur aus drei Akten; ob es noch nicht vollendet worden, weil Molière sonst zu sehr beschäftigt war, oder ob er zunächst nur die Wirkung der drei ersten Akte auf den König und Hof erproben wollte, ehe er an die Ausarbeitung der anderen herantrat, wissen wir nicht. Jedenfalls war diese erste Fassung wesentlich schärfer als die späteren. Tartuffe trat im geistlichen oder halbgeistlichen Gewande auf; ob das Heiratsprojekt mit der Tochter des Hauses infolgedessen wegfiel, ist wahrscheinlich, doch nicht zu erweisen. Wie dem auch sei, der Grundgedanke des Stückes war damals derselbe wie heute noch. Und dieser Grundgedanke, Bloßstellung der Heuchelei, ist aus der damaligen Stimmung des Dichters heraus zu verstehen. ‚Tartuffe' verdankt seine Entstehung dem um die ‚Frauenschule' entbrannten Kampfe.

Den Marquis, den Preciösen, den Rivalen auf der

Bühne hatte der Dichter geantwortet. Aber seine gefährlichsten Gegner, die Frömmler, welche an der sogenannten Predigt Arnolphes und seinen Ehestandsmaximen ein Ärgernis gefunden und den Dichter als Feind der Religion gebrandmarkt hatten, sie, die überhaupt im Theater eine gottlose Einrichtung erblickten, hatte er in seinen beiden Antworten noch nicht gebührend berücksichtigt. Auf sie hatte er schon von früher her einen besondern Haß. Schon in der Provinz, als der Fürst von Conti, sein früherer Beschützer, sich durch den Einfluß ihm nahestehender Geistlichen hatte bekehren lassen, seine Komödianten zu verstoßen, hatte er die für die Freiheit der Bühne so sehr gefährliche Macht der Frömmelei verabscheuen gelernt. Es ist sehr wohl möglich, daß Conti durchaus aufrichtig war; nichtsdestoweniger wird Molière nicht an diese Aufrichtigkeit geglaubt haben. Er wird überhaupt ein gewisses Mißtrauen der Kirche gegenüber nicht haben überwinden können. Sein Beruf läßt uns das wohl verstehen. Als Schauspieler galt er nach den damaligen Gepflogenheiten der Kirche dem Klerus als ein Verdammter, dem man kein christliches Begräbnis gegönnt hätte, wenn er nicht seinem Beruf entsagt hätte. Diese Verachtung seines Standes, an dem er mit ganzer Seele hing, wird er wie eine beleidigende Ungerechtigkeit empfunden haben. Er wird sich gefragt haben, ob denn die Schauspieler wirklich moralisch verwerflicher waren, als so manche, die Gottes Wort stets im Munde führten, pharisäerhaft auftraten und sich für die einzig Frommen hielten. Es fehlte damals nicht an solchen, die unter dem Deckmantel der Religion die schändlichsten Laster bargen. Gerade ein Schauspieler, der sich durch die pharisäerhafte Ausschließlichkeit und den Fanatismus der Kirche fortgesetzt bedroht sah, mußte ein besonders scharfes Auge dafür haben. Den inneren Trieb, ihnen zu Leibe

zu gehen, hatte Molière gewiß schon lange. Den äußeren Anlaß gab die Fehde der ‚Frauenschule'. Und er wagte den Wurf. Es war eine kühne That, denn die Partei der Frömmler war mächtig und rücksichtslos. Doch darf man sie auch nicht überschätzen. Molière wußte genau, daß er bei einem Angriff auf die Frömmler den König auf seiner Seite haben würde. Der Ludwig XIV. der sechziger Jahre ist nicht mit dem bigotten Verfolger der Protestanten der achtziger zu verwechseln. Nicht Mme. de Maintenon war jetzt seine Geliebte, sondern die La Vallière, und gerade die Frommen am Hofe, seine Mutter Anna von Österreich an der Spitze, sahen dieses sein weltliches Treiben sehr ungern und ersparten ihm die Vorwürfe nicht. Dem Könige war aber das Tadeln und Predigen dieser Kreise sehr zuwider: er wollte in seinem Vergnügen nicht gestört werden. Molière mußte das wissen und mochte sich denken, daß es dem Könige nicht mißfallen würde, wenn die Frömmler sich über seine Komödie ärgerten. Mußte es ihm doch gerade an diesem Feste, das er zu Ehren seiner Geliebten gab, eine geheime Schadenfreude bereiten, die Satire der Menschen zu erblicken, die stets die Frommen spielen, aber dennoch den Reizen der Sinnlichkeit erliegen.

Die Fabel seines Stückes erfand Molière nicht selbst. Wiederum waren es seine Freunde, die Italiener, welche sie ihm lieferten. Es gab eine Stegreifkomödie, welche unter dem Titel ‚Der Pedant' die Geschichte eines im Hause Pantalones wohnenden, bei dem Hausherrn in außerordentlicher Gunst stehenden trockenen Schulmeisters behandelte, der seine Ausnahmestellung benutzt, um sich der Frau seines Gönners als Geliebten anzubieten. Er weiß, daß sie ihren Mann nicht liebt und daß sie mit dem Capitano ein Verhältnis angefangen. Wie viel klüger wäre es doch von ihr, einen Mann zu lieben, der in ihrem Hause wohne.

So würde jeder Skandal vermieden. Isabella verrät dieses Anerbieten ihrem Manne, und um ihn, der nicht an die Schurkerei seines Freundes glauben will, zu überzeugen, lockt sie den Pedant in eine Falle; sie thut, als ob ihr Mann verreise, giebt ihm ein Stelldichein und läßt sich von ihrem Gatten und allen Hausbewohnern im kritischsten Augenblicke überraschen. So ist der Pedant entlarvt und erleidet die gebührende Strafe.

Der äußere Gang der Handlung des ‚Tartuffe' ist dem dieser Stegreifkomödie sehr ähnlich. Wir befinden uns aber in einem ganz anderen Milieu. In Paris, im Hause eines reichen, selbst dem König bekannten, aufrichtig frommen Mannes Orgon spielt das Stück. In der Kirche ist Orgon gar oft ein Mann durch seine außerordentliche Frömmigkeit aufgefallen. Er kniete ihm alltäglich gegenüber und betete so inbrünstig, mit soviel Seufzern, daß aller Augen sich auf ihn wandten; er bot ihm an der Kirchenthüre das Weihwasser an, und von den Gaben, die er von ihm empfing, schenkte er jedesmal den Armen die Hälfte. Dieses fromme Gebaren hat auf den guten Orgon so großen Eindruck gemacht, daß er ihn bestimmt, bei ihm Wohnung zu nehmen. Äußerlich spielt Tartuffe, so heißt der Mann, auch weiterhin den Frommen; er trägt ein Bußkleid und kasteit sich; er klagt sich bei der kleinsten Sünde sofort des größten Verbrechens an. So thut er, als ob es ihm schrecklich wäre, einmal beim Beten einen Floh getötet zu haben. Und damit nicht zufrieden selbst fromm zu sein, will er das ganze Haus nach seinem Muster bekehren. Er tritt als strenger Sittenrichter auf; Putz und Tand sind ihm gleich Verbrechen; seiner Gunst beim Hausherrn ist er so sicher, daß er sich als Herr des ganzen Hauses aufspielt. Dabei verachtet er aber für sich die irdischen Güter keineswegs. Er ißt mit dem größten

Appetit; der gute Wein seines Gönners behagt ihm wohl; er schläft den Schlaf des Gerechten und liebäugelt mit des Hausherrn Frau. Die meisten im Haus, Elmire, Orgons Frau, sein Sohn und seine Tochter aus erster Ehe, sein Schwager, seine Magd haben längst Tartuffes wahres Wesen erkannt. Nur Orgon und seine Mutter, Dame Pernelle, sind in den Gottesmann wie vernarrt; Orgon will ihm sogar seine Tochter zur Frau geben und besteht auf diese Heirat, trotzdem er um ihre Liebe zu einem gewissen Valère weiß, den er selbst früher als Schwiegersohn im Auge gehabt; er will es thun, obwohl sich die ganze Familie nachdrücklich dagegen wehrt. Tartuffe freilich liegt noch anderes mehr am Herzen. Für seines Gönners Frau glüht er in sündiger Leidenschaft und sie wird sein Verderben. Orgons Sohn Damis belauscht ein Gespräch, in dem er Elmire in zudringlicher Weise zusetzt. Empört erzählt er alles seinem Vater. Aber der Gottesmann weiß wohl, wie er den Orgon zu nehmen hat; er spielt den Zerknirschten; er klagt sich noch viel schlimmerer Verbrechen an: er bittet sogar, man möge ihn aus dem Hause jagen; stieße ihm auch die größte Schande zu, so genügt sie nicht, alle seine Frevel auszumerzen. Es ist dies ein feiner Charakterzug, den Molière einer Novelle Scarrons ‚Die Heuchler‘ entlehnt hat. Durch diese schlaue Haltung vermag er recht schnell Orgon, der anfangs an ihn gezweifelt, seiner Unschuld zu überzeugen; er hat ihn sogar durch seine Scheinheiligkeit bald so umgarnt, daß der Thor seinen Sohn, weil er den unschuldig Angeklagten nicht um Verzeihung bittet, mit Schimpf und Schande aus dem Hause jagt, verflucht und enterbt. Erst recht will er jetzt dem Tartuffe seine Tochter geben, und zwar sofort; und um seinem ganzen Hause zu zeigen, daß er der Herr ist, setzt er ihn zu seinem Erben rechtsverbindlich ein und schenkt

ihm sein ganzes Vermögen. Aber die andere Partei im Hause streckt die Waffen nicht. Orgon müssen die Augen geöffnet werden. Sonst ist Mariannes Unglück besiegelt. Wie schwer es ihr auch fällt, entschließt sich Elmire ihren Mann von Tartuffes betrügerischen Absichten dadurch zu überzeugen, daß sie ihm ein Stelldichein giebt, dem ihr Mann, unter dem Tisch versteckt, unbemerkt beiwohnen soll. Als Tartuffe sich zuerst etwas mißtrauisch zeigt, thut sie, als ob sie auf seine Wünsche eingehen wolle, und wiegt ihn dadurch in Sicherheit. Der Schurke glaubt sein Ziel mit Händen zu greifen, und als Elmire ihn frägt, ob er denn gar nicht fürchte, den Himmel, dessen Gebote er stets im Munde führe, zu beleidigen, antwortet er mit den berühmten Worten:

> „Der Himmel zwar verbietet mancherlei,
> Doch man versteht sich mit ihm abzufinden.
> Das eben ist die Kunst, die wir uns schufen,
> Je nach Bedarf zu dehnen das Gewissen,
> Und, ließ die H a n d l u n g Lauterkeit vermissen,
> Uns auf den guten W i l l e n zu berufen."

Drum möge sie ja keine Skrupel mehr haben. Alles werde geheim bleiben und sei schon aus dem Grunde keine Sünde mehr. Aber im Augenblick, als Tartuffe mit offenen Armen auf Elmire zueilt, zeigt sich Orgon. Jetzt ist er überzeugt. Der Schurke muß mit Schimpf und Schande aus dem Haus heraus. Aber mit all seiner Energie ist es jetzt zu spät. Laut der ihm gemachten Schenkung ist Tartuffe der Herr des Hauses. Er ist es, der seine Rechte jetzt geltend macht. Allen Ernstes will er seinen Gönner auf die Straße setzen; ja, er thut noch mehr: eines politischen Verbrechens, um das er allein gewußt, zeigt er ihn an und läßt seine Verhaftung anordnen. Das Stück droht als Tragödie zu enden. Doch des Königs Auge wacht. In seiner Allwissenheit hat er

Tartuffes schändliches Gebaren erkannt; es ist das eines gemeinen Schwindlers, der sich unter falschem Namen versteckte, und er ist es, der ins Gefängnis wandern muß.

In diesem Stück ist es wiederum nicht die Intrigue, die uns interessiert, sondern die Charakterzeichnung und die Satire. Hier ist auch Molière originell. Wenn er auch einige Züge des Heuchlers schon bei anderen Litteraten ausgedrückt vorfand — auf den einen machten wir schon oben aufmerksam, und auch den Namen Tartuffe wird er gewiß dem Scarronschen Heuchler Montufar nachgebildet haben — so ist die Schöpfung der Gestalt Tartuffes doch sein ureigenstes Werk. Der schmutzige Pedant, der in seiner lüsternen Sinnlichkeit nach seines Gönners Gattin schielt, und der stereotype Parasit der alten Komödie, der es sich auf Kosten der anderen wohl ergehen läßt, sie haben sich zu der Gestalt eines abgefeimten Heuchlers verschmolzen, der die Religion als das bequemste Mittel erkannt hat, um die Erfüllung seiner egoistischen Wünsche zu erreichen. Und wie schlau benimmt er sich dabei! Er kennt seine Leute genau. Er hat in Orgon einen über die Maßen leichtgläubigen Menschen erkannt, dem die äußeren Grimassen der Frömmigkeit sofort Sand in die Augen streuen können. So spielt er denn den Frommen, um in sein Haus aufgenommen zu werden. Aber seine angeborene Sinnlichkeit und Herrschsucht sind sein Verderben. So fromme Worte er im Munde führt, so sehr er den Keuschen und Asketen spielt, seine gemeine Natur straft dieses sein Gebaren Lügen und läßt ihn die Gebote der Klugheit und Vorsicht vergessen. Das erste Mal rettet ihn noch seine Schlauheit und Kenntnis von Orgons Charakter. Das zweite Mal gerät er aber in die Falle, die ihm Elmire gelegt. Da bricht sein gewaltthätiges Temperament durch. Er zeigt sich in seiner wahren Ge-

stalt, als roher Schuft. Auch Orgon und Elmire sind aus den schattenhaften Typen der Stegreifkomödie zu lebenswahren Charakteren geworden. Der typische Pantalone wird zum schwachen und leichtgläubigen, von einem Extrem zum anderen schwankenden Hitzkopf Orgon. Die recht gewöhnliche Isabelle wird zu Orgons noch jugendlicher, für Putz und Hoffart nicht unempfänglichen, auch mit einer gewissen Koketterie spielenden, aber im Grunde sehr verständigen und durchaus ehrbaren Frau Elmire. Ebenso lebensvoll sind die anderen Personen des Stückes, der leidenschaftliche und hitzige Damis, der am liebsten den Tartuffe durch Prügel aus dem Hause herausjagen würde; die schüchterne und herzensgute Marianne, die dem Entschluß ihres Vaters gegenüber nur mit Thränen zu antworten vermag; ihr leicht empfindlicher und reizbarer, aber durchaus rechtschaffener und, wenn es sein muß, zu kühner That entschlossener Geliebter Valère; Dorine, die in alle Geheimnisse des Hauses eingeweihte, treue, aber vorlaute und witzige Zofe, welche jedem ihre Meinung rundweg ins Gesicht sagt; Cléante, des Orgon vernünftiger und maßvoller Schwager, der vor jeder Übertreibung ebenso sanft als bestimmt zu warnen versteht. Und dagegen die aufbrausende und herrschsüchtige Madame Pernelle, die Mutter Orgons, ein Seitenstück zur Ragonde in Sorels Polyandre, welche von Tartuffes Unfehlbarkeit so eingenommen ist, daß sie sich lieber mit dem ganzen Hause überwirft, als daß sie nur irgend einen Fehler an ihm zugeben würde; sogar Loyal, der demütig thuende, aber im Grunde brutale Gerichtsvollzieher, den Tartuffe zum Zwangsvollstrecker ausgewählt hat, sie sind alle bis ins einzelnste ausgearbeitete, fein nüancierte, lebendige Gestalten.

Gegen wen richtet sich nun die Satire des Stückes? Die Frömmler behaupteten sofort, nach der ersten Vor-

stellung, daß das Lustspiel sich gegen die Religion richte, und veranlaßten deshalb den König, die Aufführung des Stückes vor dem Pariser Publikum zu verbieten. Ist diese Anklage wirklich ernst zu nehmen? Wird das religiöse Gefühl verletzt? Bis heutzutage sind die Ansichten darüber sehr verschieden.

Die fromme Partei am Hofe, der sich die Pariser Geistlichkeit sofort anschloß, behauptete, daß man die religiöse Heuchelei nicht angreifen könne, ohne die Religion selbst zu verletzen, denn der religiöse Heuchler gebrauche dieselbe Sprache wie der wirklich Religiöse. Auch sei es nicht Sache des Theaters, sich über religiöse Dinge zu äußern. Dieselben Bedenken werden auch noch heutzutage vielfach geltend gemacht. Wollte man der Kunst verbieten, die religiöse Heuchelei zu verspotten, so würde man ihr, glauben wir, überhaupt verbieten, die Heuchelei als solche zu brandmarken. Denn der Heuchler wird stets dieselbe Sprache gebrauchen, als der Aufrichtige; geht doch sein ganzes Streben darauf hinaus, den Anschein eines Aufrichtigen zu erwecken. Ein Streber, der eine falsche politische Gesinnung vorspiegelt, um zu Ehren und Würden zu gelangen, wird sich äußerlich gerade so gebärden wie einer, der innerlich überzeugt ist; denn es kommt ihm gerade darauf an, diesen Anschein zu erwecken. Sollen sich deshalb gute Patrioten darüber erbosen und der Kunst verbieten, eine solche Satire zu geben? Das würde ebensoviel bedeuten, als der Kunst überhaupt zu verbieten die Heuchelei anzugreifen. Dadurch würde aber eines der schlimmsten Laster der Satire entzogen werden. Nun wird man vielleicht sagen, bei der Religion sei es anders als bei der Politik. Die Religion stehe höher. Aber gerade deshalb, meinen wir, müßte es im Interesse der Religion selbst liegen, der Kunst alle Waffen in die Hand zu geben, um die zu treffen, welche der Religion

schaden, indem sie unter ihrem Deckmantel Schandthaten vollbringen. Wenn sich in diesem Kampfe die Kunst der Religion, die durch Predigten der Heuchelei zu Leibe geht, als Bundesgenossin anschließt, so sollte es ihr nur willkommen sein. Je häufiger und nachhaltiger die religiöse Heuchelei bekämpft wird, desto besser für die Religion selbst. Und der Spott kann da oft viel wirksamer sein als die Mahnung oder Predigt. Natürlich muß der Künstler es so einzurichten verstehen, daß jeder Zuschauer von vornherein über den wirklichen Charakter des anscheinend Frommen, der auf der Bühne verspottet wird, im Klaren ist. Hat das aber Molière etwa nicht gethan? Es mag sein, obgleich es nicht wahrscheinlich ist, daß in den ersten Fassungen der Komödie vielleicht nicht alles ganz klar war, und Tartuffe, schon wegen seines geistlichen oder halb geistlichen Gewandes hie und da von Böswilligen mit einem wirklich Frommen verwechselt werden konnte. In der späteren Fassung ist es aber nicht mehr möglich. Molière hat im Gegenteil die größte Sorgfalt darauf verwendet, daß ja kein Mißverständnis aufkomme. Die zwei ersten Akte, in denen Tartuffe nicht auftritt, bereiten den Zuschauer durchaus genügend vor. Als er im dritten Akte sich endlich zeigt und mit zum Himmel aufgeschlagenen Augen zu seinem Diener sagt: „Lorenz, das Bußkleid und den Strick schließ' ein!“ oder sich vor dem entblößten Busen Dorines entsetzt und ihr ein Taschentuch zuwirft, damit sie das bedecke, was sündige Gedanken wecken könnte, da kann der Zuschauer, der die ersten Akte mit angehört hat, nicht im Zweifel sein. Es ist kein wirklich Frommer, der so spricht, kein Asket, der sich kasteit, sondern der Mann, der zu seinem Nachtessen, wie Dorine erzählt hat, ein Rebhuhn nach dem anderen nebst Hammelbraten in den Magen wandern läßt, der zum Frühstück eine Flasche

Wein trinkt, der die Frau des Hauses vor zärtlichem Verkehr viel eifersüchtiger behütet als der Ehemann selbst und sie so sehr hofiert, daß sich sogar die Dienstboten darüber aufhalten. Und auch positiv hat Molière jeden Zweifel zerstreut. Aus den Reden Cléantes, der sich doch als der maßvollste und am ruhigsten urteilende der ganzen Familie zeigt, geht gleich im ersten Akte zur Genüge klar hervor, daß Tartuffe nicht aufrichtig ist. Mit beredten Worten hat er ihn den Leuten gleichgestellt, „die Mißbrauch treiben, straflos, ohne Scham, mit allen heiligen Geboten, die von Eigennutz gebläht die Frömmigkeit erniedern zum Gewerbe, mit falschem Augenaufschlag und Gebet ein Amt erschleichen und ein fettes Erbe,“ den Leuten, „die den Himmelsweg da droben als Weg zu irdischem Genuß gewählt und jeden Tag von Demut ganz beseelt Enthaltsamkeit bei vollen Schüsseln loben, die fromm im Arm des Lasters ruhen, rachsüchtig, treulos, heftig, voll von Ränken.“ Klar und deutlich hat Cléante in seiner Rede auf den Unterschied zwischen den wirklich Religiösen hingewiesen, die nicht alles bekritteln, was man thut, und nicht durch Worte, sondern durch Thaten die Sünder beschämen, und den erbärmlichen Heuchlern, welche die Religion nur als Deckmantel ihrer Leidenschaften gebrauchen. Wer das mit angehört und aufrichtig ist, kann nimmermehr glauben, daß Molière die Religion angreift. Das Gebaren Tartuffes in den drei weiteren Aufzügen kann jeden, der sehen will, in diesem Urteil nur bestätigen.

Es hat auch nicht an solchen gefehlt — sogar heutzutage —, die behaupten, Molière habe in seinem Stücke die eine oder andere religiöse Partei angegriffen. Nach den einen hätte er die Jansenisten, nach den anderen ihre Feinde, die Jesuiten im Auge gehabt. Daß Molière von Haus aus nicht viel übrig haben konnte für die strenge,

asketische, auf Ertötung des Fleisches hinarbeitende, das Theater verdammende Richtung der Arnaud und Nicole, welcher sich übrigens auch gerade sein Feind, der Fürst von Conti angeschlossen hatte, wird uns nicht wunder nehmen. In der That finden sich in Tartuffes Wesen einige, an die Jansenisten erinnernde Züge. Wenn er gegen Kleiderpracht und äußeren Tand eifert, eine kleinliche Sittenrichterei zur Schau trägt, sich äußerlich bis zur Übertreibung prüde zeigt, sich kasteit, den Namen Gottes stets im Munde führt, so sind das Eigenheiten, die — aufrichtig gemeint — bei den Jansenisten zu finden waren. Die Zeitgenossen wußten sogar zur Jansenistenpartei gehörende Persönlichkeiten zu nennen, die Molière im Auge gehabt hätte, Persönlichkeiten geistlichen Standes, die sich gegen Damen ähnliches erlaubt hätten, wie Tartuffe der Elmire gegenüber. Es ist nicht unmöglich, daß Molière den einen oder anderen Zug auf die Jansenistenpartei gemünzt habe, daß er auch hie und da an bestimmte Persönlichkeiten gedacht habe; aber deshalb zu behaupten, daß seine Komödie ein Tendenzstück sei, welches etwa im Auftrage des Königs gerade die Jansenisten bekämpft habe, geht viel zu weit. Wenn Tartuffe in seinem Wesen einiges Jansenistische hat, so hat er anderseits ganz entschieden auch einige jesuitische Eigenschaften. Wir haben schon oben die Verse angeführt, in denen Tartuffe in der berühmten Scene des 4. Aktes, um Elmire zu verführen, die laxe Escobar-Moral anpreist, nach der man das Schlechte einer Handlung durch die Reinheit des verfolgten Zweckes entschuldigen könne. Das sind aber Grundsätze, die den Jansenisten verhaßt waren. Waren sie doch die ärgsten Feinde der Jesuiten! Schrieb Molière ein Tendenzstück gegen die Jansenisten, so konnte er seinem Tartuffe solche Worte nicht in den Mund legen. Übrigens hat

gerade ein hervorragender Jesuit, P. Bourdaloue, die Komödie aufs heftigste angegriffen. Also konnte dieser Orden doch nicht die Empfindung haben, daß Molière sein Bundesgenosse war. Das Richtigste über die Stellung Molières zu beiden Parteien dürfte doch der Ausspruch Racines in einem seiner Briefe getroffen haben, wenn er bemerkt, man hätte damals den Jansenisten gesagt, daß die Jesuiten in dieser Komödie verspottet würden; die Jesuiten ihrerseits hätten sich geschmeichelt, daß die Jansenisten gemeint seien. Molière wird gewiß nichts dagegen gehabt haben, daß beide Parteien sich gegenseitig vorwarfen, sie seien getroffen. Er schrieb nicht eine Tendenzkomödie, welche die eine oder andere Partei bekämpfte. Er brandmarkte die Heuchelei, wo er sie fand, denn nichts war ihm verhaßter als die Unwahrheit. Wer sich anders giebt als er ist, wer besser erscheinen will, als die Natur ihn gemacht hat, der ist seinem Spotte unbarmherzig verfallen. Dieser Grundzug, der Kampf gegen den Schein und die Unnatur, unter welcher Form sie sich verbergen mögen, durchzieht wie ein roter Faden sein ganzes Wirken. Die Preciösen und die Marquis hatte er aus diesen Gründen bisher angegriffen. Die heuchlerischen Frömmler, welcher Partei sie auch angehören mochten, verfolgte er demselben Ideal, der Wahrheit zu Liebe.

Daß dieses Stück noch viel mehr Aufsehen erregte als die bisher aufgeführten, wird uns nicht wundern. Schon nach fünf Tagen hatten es die Frömmler fertig gebracht, daß es verboten wurde. So wenig Ludwig XIV. sie damals liebte, so sehr sie ihn in seinen Vergnügungen störten, er scheute doch ihre Macht und gab nach. Aber was dem Volke vorenthalten werden mußte, das konnte der Hof doch genießen. Der König hatte sich nach den Versaillesfesten nach Fontainebleau ge-

wandt. Dorthin ließ er im Sommer Molières Truppe kommen, und in den letzten Tagen des Juli hatte Molière sogar die Befriedigung, sein Stück vor dem Gesandten des Papstes, dem Kardinal Chigi, vorlesen zu dürfen und von ihm billigen zu hören. Aber die Eiferer ließen nicht nach. Ein Priester, Pierre Roullé, Pfarrer in St. Bartholomaei, schleuderte gegen den gottlosen Dichter ein wutschnaubendes Pamphlet, in welchem er ihn als einen versteckten Freigeist, einen Teufel, der den Feuertod verdiene, mit grimmigen Worten bezeichnete. Nichtsdestoweniger fuhr Molière fort, vor fürstlichen Personen sein Stück aufzuführen. Namentlich scheint der Fürst von Condé großes Interesse an der Komödie gehabt und Molière Winke gegeben zu haben, damit er das Stück so einwandfrei als möglich gestalte. Jedenfalls änderte und besserte der Dichter noch lange an seinem Lustspiel. Im November 1664 zählte die Komödie bereits fünf Akte, aber noch ein Jahr darauf scheint Molière auf Condés Veranlassung an dem vierten Akte einige Änderungen vorgenommen zu haben. Der König zeigte ihm dauernd seine Gunst; um ihn für die Angriffe, denen er fortwährend ausgesetzt war, zu entschädigen, gab er ihm im August des Jahres 1665 eine Pension von 6000 L., bat seinen Bruder, ihm die Truppe zu überlassen und nahm sie in seinen persönlichen Dienst. Von dieser Zeit an heißt Molières Schauspielergesellschaft die Truppe des Königs. Trotz dieser unstreitigen Gunstbezeugungen konnte es Molière erst am 5. August 1667 wagen, öffentlich im Palais Royal seine Komödie zu geben. Der König war seit drei Monaten in Flandern. Vor seiner Abreise hatte er vielleicht dem Dichter einige Worte der Ermutigung gesagt. Molière durfte auch hoffen, durch die großen Änderungen, die er am Stücke vorgenommen, die Einwände gegen sein Lustspiel gegenstandslos gemacht zu haben.

Tartuffe hatte seinen Namen gegen Panulphe vertauscht; er trug jetzt vollständig weltliche Kleidung. An vielen Stellen war gemildert worden. Der Titel des Stücks hieß ‚l'Imposteur'. Die erste Vorstellung ging sehr gut von statten; als aber am Sonntag darauf die Komödie wieder in Scene gehen sollte, erschien im Auftrage des ersten Präsidenten Lamoignon, der in Abwesenheit des Königs die Polizeigewalt in Händen hatte, ein Gerichtsvollzieher im Theater und verbot die Aufführung. Die Wache zerriß die Anschlagzettel, schloß das Thor des Palais Royal und bewachte es. Molière machte selbst dem Präsidenten einen Besuch mit seinem Freunde Boileau, der ihn kannte. Der Präsident, der zur jansenistischen Partei gehörte, empfing sie sehr freundlich, erklärte aber dem Dichter bestimmt, daß er trotz der hohen Achtung, die er für ihn empfinde, ihm nicht erlauben könne, sein Lustspiel aufzuführen; denn es zieme sich nicht für Schauspieler, die Menschen über die christliche Moral und Religion zu unterrichten; es sei nicht die Sache des Theaters, das Evangelium zu predigen. Da vom Präsidenten nichts mehr zu erwarten war, schickte Molière zwei seiner Schauspieler, La Grange und La Thorillère mit einer Bittschrift zum König ins Lager nach Lille; er machte auf die Änderungen aufmerksam, die er vorgenommen hatte, und erklärte ebenso ehrerbietig als bestimmt, daß er nicht mehr daran denken würde, Komödien zu schreiben, wenn die Tartuffes den Sieg davontrügen. Die Schauspieler wurden von den Fürstlichkeiten sehr freundlich aufgenommen. Der König gab die Zusicherung, daß er nach seiner Rückkehr das Stück noch einmal werde prüfen lassen, und voller Zuversicht kehrten Molières Boten zu ihm zurück. Nichtsdestoweniger erließ der Erzbischof von Paris, Hardouin de Peréfixe, schon am 11. August ein Dekret, in welchem er allen Bewohnern seiner Diöcese

bei Strafe des Kirchenbanns verbot, Molières Komödie, sei es öffentlich, sei es im geschlossenen Kreise, aufführen, lesen oder vortragen zu lassen; diese Komödie sei gefährlich und um so geeigneter der Religion zu schaden, als sie unter dem Vorwande, die Heuchelei oder die falsche Frömmigkeit zu verdammen, die Möglichkeit zulasse, daß alle wirklich Frommen mit ihnen verwechselt und sie den Spötteleien und Verleumdungen der Freigeister ausgesetzt würden. — Durch dieses Verbot erbittert, zog sich Molière sieben Wochen zurück und spielte nicht. Es dauerte noch lange Zeit, bis der König einschritt und das Stück freigab. Erst anfangs 1669, als Ludwig in politischen Fragen mit der Kirche seinen Frieden geschlossen hatte, hielt er den Zeitpunkt für gekommen und ließ den Tartuffe über die Bretter gehen. Am 5. Februar 1669 durfte das Stück endlich unbeanstandet im Palais Royal aufgeführt werden. Das Gedränge war so gewaltig, daß man allen Ernstes Gefahr lief, erdrückt zu werden. Achtundzwanzig Vorstellungen fanden hintereinander bei stets vollem Saale statt, und fünf Mal durfte der Dichter im Schlosse hoher Fürstlichkeiten sein Stück aufführen. War der Kampf lange und hart gewesen, so war der Erfolg doch schön und Molières Mühe und Ausdauer wurde herrlich belohnt.

Um die Geschichte Tartuffes im Zusammenhang zu erzählen, sind wir den Ereignissen vorausgeeilt und müssen uns nun wieder zurück in das Jahr 1665 begeben, um eine andere Schöpfung unseres Dichters kennen zu lernen, die unterdessen ebenfalls das größte Aufsehen erregt hatte.

Seit mehreren Jahren waren sowohl auf dem italienischen Theater als auch im Hôtel de Bourgogne Stücke aufgeführt worden, die sich als außerordentlich zugkräftig erwiesen hatten. Die bekannte Geschichte des Don Juan, des gewissenlosen Verführers unschuldiger Mädchen, der

den Vater eines seiner Opfer, den Komtur getötet, mit gottloser Frechheit sein Grabmal entheiligt und durch seine Statue für seine Missethaten gestraft wird, diese uns durch Mozarts Oper so geläufig gewordene Geschichte war seit den dreißiger Jahren des XVII. Jahrhunderts auf der Bühne eine ebenso beliebte als häufige Erscheinung. Von Spanien aus, wo Tirso de Molina in seinem „Betrüger von Sevilla“ den Stoff in tragisch-religiöser Weise zum erstenmal behandelt hatte, war die Sage nach Italien gewandert, wo sie ihrer ernsten Elemente allmählich entkleidet, endlich zu einer Art Harlekinade geworden war. Nicht mehr das furchtbare Ende des gottlosen Sünders, der die Gebote der Religion so frevelhaft mit Füßen getreten hatte, sondern die Späße des einfältigen Dieners Don Juans, seine staunenswerte Gefräßigkeit, die ungeheuere Liste, auf der er die Namen der Geliebten seines Herrn aufgeschrieben und die er ins Parterre hinunterwarf, damit man seinen Worten Glauben schenke, waren es jetzt, welche die Zuschauer interessierten. Gar oft wird Molière auf der Bühne seiner Freunde, der Italiener, die Stegreifkomödie sich angesehen haben, welche auf Grund der Komödie Gilibertos — die übrigens auch dem berühmten Cicognini zugeschrieben wurde — aufgebaut auf diese Weise die Zuschauer fesselte. Aber nicht bloß die Italiener hatten sich des Stoffes bemächtigt. Zwei Franzosen, Dorimond und de Villers hatten ebenfalls einen Don Juan auf die Bühne gebracht, der im großen und ganzen der durch die Italiener eingeschlagenen Richtung folgte. Namentlich war es die wunderbare Reiterstatue des Kommandeurs, die sprach, sich zu Tische setzte, den Don Juan in den Abgrund der Hölle führte, welche die nicht verwöhnte Schaulust der Pariser befriedigte. Zeitgenossen wissen zu berichten, daß alles hinlief, um sich dies Wunderwerk anzuschauen.

Einen Stoff, der die Theaterkasse so sehr zu füllen vermochte, durfte sich das Palais Royal nicht entgehen lassen. Molières Genossen werden wohl häufig in ihn gedrungen sein, damit er ihnen ein ähnliches Stück schreibe, das dem Don Juan der anderen die Spitze bieten könnte. So machte sich denn der Dichter daran und schrieb seinen Don Juan (mit dem Nebentitel le Festin de Pierre). Aber in der aufgeregten Kampfstimmung, in welche ihn der Streit um die Frauenschule und den Tartuffe versetzt hatte, konnte es ihm nicht genügen, eine Posse zu schreiben, in der er durch die Späße eines Sganarelles das Publikum belustigt hätte. Er faßte den Stoff ungleich tiefer als seine Vorgänger und schuf ein Werk, das sich an satirischer Schärfe dem Tartuffe an die Seite stellen kann.

Der glänzende sizilianische Kavalier Don Juan ist seiner treuen Frau Elvire, die er einst aus dem Kloster entführt, überdrüssig geworden. Er schwärmt jetzt für die Braut eines Edelmannes, folgt ihr in eine benachbarte Stadt und hat bereits den Plan gefaßt, sie während der Spazierfahrt auf dem Meere, die sie mit ihrem Bräutigam verabredet, zu entführen. Er läßt sich durch Elvire, die ihm nachgereist ist, um ihn wiederzugewinnen, nicht zurückhalten; er empfängt sie kalt und gleichgültig und schämt sich sogar nicht ihr vorzuheucheln, er habe sie deshalb verlassen, weil sein Gewissen ihn nicht in Ruhe ließ, da er sie früher aus dem Kloster entführt hatte. Der Überfall auf dem Meer mißglückt. Don Juan und sein Diener Sganarelle würden sogar bei der Gelegenheit den Tod in den Wellen gefunden haben, wenn sie nicht von Bauern gerettet worden wären. Trotz dieses ernsten Abenteuers, das ihn eigentlich mahnen sollte von den Liebeleien zu lassen, beginnt er, kaum gerettet, den hübschen Bäuerinnen des Dorfes, in das er aufgenommen,

den Hof zu machen. Er verspricht ihnen sogar die Ehe. Daß die eine die Braut seines Retters ist, ficht ihn wenig an. Er haut den Tölpel durch, der ihm das Küssen wehren will. Aber im süßen Schäkern wird er plötzlich unterbrochen. Bewaffnete Reiter, die Brüder der verlassenen Elvire setzen ihm nach; um sich vor ihnen zu verbergen, zieht er Sganarelles Kittel an, während dieser sich als Arzt verkleidet. So entkommen sie in den Wald. Nachdem sie einem Bettler ein Almosen angeboten, — für die Handlung als solche eine ganz bedeutungslose, für die Darstellung von Don Juans Charakter, wie wir gleich sehen werden, dagegen eine höchst wichtige Scene — sehen sie, wie ein Ritter von drei Räubern überfallen wird; sofort eilt ihm Don Juan zu Hilfe und befreit ihn. Ohne es zu wissen, hat er auf diese Weise dem Bruder Elvires, der ihn gerade verfolgt, das Leben gerettet. Als echter Edelmann will Don Carlos, trotzdem sein Bruder ihm dazu rät, doch nicht die Gelegenheit wahrnehmen und sich mit ihm schlagen. Er verschiebt seine Rache auf später. Plötzlich erblicken Don Juan und sein Diener in der Nähe des Waldes, in dem sie sich befinden, das Grabmal eines Kommandeurs, den Don Juan früher einmal getötet. Sie treten in die Kapelle hinein und fragen zum Spaß die Statue des Komturs, ob sie bei ihnen speisen will. Zu ihrer größten Verwunderung neigt das Standbild bejahend den Kopf. Darauf kehrt Don Juan nach Hause zurück. Nachdem er sich seines Gläubigers Dimanche durch freundliche Redensarten entledigt, nachdem er die Vorwürfe, die ihm sein Vater über sein Benehmen ausgesprochen, mit Verachtung zurückgewiesen und Done Elvire, die noch einen letzten Versuch macht, ihn auf dem Wege des Verderbens zurückzuhalten, kaum angehört, setzt er sich mit seinem Diener zu Tische. Die Statue erscheint, speist mit ihnen

und lädt Don Juan selbst zu sich. Merkwürdigerweise verfällt nun plötzlich Don Juan auf den Gedanken, den Heiligen zu spielen, um sein verlorenes Renommee wieder zu erlangen. Er thut so, als ob er ins Kloster gehen und seine Sünden bereuen will. Aber die Rache des Himmels läßt sich nicht täuschen. Die Statue erscheint, faßt Don Juan an der Hand, die Erde thut sich auf und verschlingt den Verbrecher.

Der große Unterschied zwischen dem Aufbau dieses Stückes und den andern Komödien Molières fällt sofort in die Augen. Die Handlung ist viel bewegter. Die Einheit des Ortes wird nicht bewahrt; die Scenerie ist sehr mannigfaltig. Der Geist Elvires erscheint; die Statue spricht, geht, setzt sich zu Tisch, bewegt den Kopf; der Sünder verschwindet in einem Flammenmeer. Wer das Stück aufmerksamer liest, wird bald gewahr, daß dieses Schaugepränge Molière im Grunde genommen recht gleichgiltig ist. Er hat es von den früheren Don Juan-Stücken herübergenommen; sein Publikum verlangte danach; er hat es aber möglichst zurückgedrängt. Die Episode der Statue wird im Vergleich zu den anderen Stücken sehr kurz abgemacht. Die Statue hält keine moralischen Reden wie bei Dorimond und de Villers. Es wird nicht im Innern des Grabmals auf dem Sarge gegessen. Keine Kröten und Schlangen werden verspeist. Das Furchtbare der Episode ist sehr gemildert. Die ganze Geschichte des Kommandeurs ist im Grunde sogar nebensächlich. Don Juan hat ihn früher einmal getötet. Er ist nicht wie in den anderen Don Juan-Dramen der Rächer der Ehre seines Hauses; deshalb erscheint es merkwürdig, daß er gerade den Don Juan bestraft. Würde es Elvire thun, so wäre es folgerichtig, aber dieser unbekannte Komtur, zu dessen Grabmal Don Juan zufällig kommt? Diese

ganze Episode ist Molière offenbar unbequem, aber er hat nichts Rechtes aus ihr machen können; seines Publikums wegen mußte er sie behalten. Deshalb macht sie auch auf uns einen sonderbaren, nicht gerade angenehmen Eindruck. Noch aus einem anderen Grunde hat Molière vielleicht die Episode des Kommandeurs abgeschwächt; er wollte seinem Stück das Aussehen einer Komödie besser wahren; das konnte er aber nicht, wenn er der halbphantastischen Gestalt der Sage zu viel Bedeutung beilegte.

Es ist von großem Interesse für die Art der Komposition seiner Komödie, zu sehen, wie er einzelne, bedeutungslose, äußerliche Episoden seiner Vorgänger zu seinem besonderen Zweck zu verwerten weiß. Es kommt ihm nicht darauf an, den Gang der Handlung streng zu begründen und durch die Fabel als solche zu interessieren. Die losen, nebeneinander gestellten Scenen haben nur den Zweck, den Charakter des Helden scharf hervortreten zu lassen. In diesem Sinne ist fast jede Scene ein Bild für sich. Um nur ein Beispiel anzuführen: aus dem Pilger der früheren Dramen, den Don Juan und sein Diener in einem Walde antreffen und den der Edelmann um seine Kleider bittet, weil er sich auf diese Weise vor seinen Verfolgern zu retten denkt, macht Molière einen frommen Bettler, den er vergebens zu fluchen auffordert und der, trotzdem Don Juan ihm ein Goldstück anbietet, dabei bleibt, lieber Hungers sterben zu wollen, als ein Wort zu sagen, das gegen Gottes Gebot wäre. Es ist klar, was Molière mit dieser für die Handlung eigentlich ganz entbehrlichen Scene bezweckt. Er will dem Charakter Don Juans einen neuen Zug hinzufügen. Don Juan glaubt an gar nichts; als der Arme auf seine Frage, was er eigentlich den ganzen Tag thue, antwortet, daß er für das Wohlergehen der guten Leute bete, die ihm etwas geben, befällt ihn das

teuflische Verlangen, diesen kindlichen Glauben zu erschüttern. Mit Gold kann man alles, so denkt der reiche Kavalier: „Hier hast Du ein Goldstück, wenn Du fluchen willst!“ Ein grelleres Bild der Gottlosigkeit ließe sich schwerlich denken.

Auf die Charakterzeichnung Don Juans hat Molière ebensosehr Sorgfalt verwendet, als er die Führung der Handlung vernachlässigt hat. Das ganze Stück besteht nur aus einer Reihe loser Scenen, die uns den Don Juan stets von einer verschiedenen Seite zeigen wollen. Gleich am Anfang hat der Dichter auf die Unwiderstehlichkeit des verführerischen Kavaliers helles Licht geworfen. Nur zu diesem Zweck ist die Geschichte der Elvire erfunden. In den anderen Dramen ist Don Juan nur ein sehr gewöhnlicher Wollüstling, der Gewalt und List anwendet, um die Bräute anderer zu rauben. Bei Molière ist er der vornehme Kavalier, der durch sein gewinnendes Äußere, sein feines Benehmen, seine schmeichlerischen Redensarten die Frauen so zu bezaubern versteht, daß sie ihn über alle Maßen lieben. Seine Frau Elvire kann nicht von ihm lassen, obgleich er sie kalt und gefühllos von sich stößt. Sie weiß, daß er sich nicht mehr um sie kümmert, sie selbst liebt ihn nicht mehr, und doch will sie an sein Seelenheil denken; für ihn, den sie so heiß geliebt, dem sie ihre Ehre geopfert, will sie beten; noch in der letzten Stunde erscheint sie als Geist, um ihn zur Umkehr zu veranlassen. Die Unwiderstehlichkeit Don Juans konnte nicht besser gezeichnet werden. Die Leichtfertigkeit, mit welcher der vornehme Herr neue Liebeleien beginnt, die Gewissenlosigkeit, mit welcher er Herzen bricht, erhält in den Bauernscenen eine treffende Darstellung. Es wird ihm nicht schwer, diese naiven und harmlosen Bauernkinder, die sich sofort durch das vornehme Wesen des großen Herrn imponieren lassen, zu bethören. Und er schämt sich

nicht ihnen von einer Heirat vorzuschwindeln; er weiß, daß so grobe Mittel auf die unschuldigen und unwissenden Mädchen ihre Wirkung nicht verfehlen. Aber damit ist das Bild des Don Juan nicht erschöpft. Molière hat in seinem Helden alle Eigenschaften des vornehmen, sittenlosen Kavaliers vereinigt; mit den unteren Ständen zugleich von herablassender Familiarität und überhebender Rücksichtslosigkeit, ist er den Vornehmen gegenüber stets der feine, korrekte, tapfere, unerschrockene Adlige, der äußerlich stets höflich bleibt und die äußere Ehre als ein unantastbares Gut betrachtet. Jeder dieser Charakterzüge erhält jedesmal in einer Scene seine Beleuchtung. Es sind gleichsam einzelne Genrebilder, die nacheinander betitelt werden könnten: Don Juan in seinem Verhältnis zu seinem Diener, zu den Bauern, zu seinem Lieferanten, zu Adligen, zu seinem Vater.

Und um die Religion kümmert er sich ebensowenig wie um das Unglück seiner Opfer. Er glaubt nur, daß zweimal zwei vier ist, und spottet der Gebote Gottes mit unverschämter Frivolität. Seine Geringschätzung der Religion bekundet er schließlich auch dadurch, daß er die Achtung, die er bei anderen verloren, durch erheuchelte Frömmigkeit wieder zu erlangen sucht. Mochten auch einige Stellen der früheren Don Juan-Dramen unseren Dichter nach dieser Richtung hin einige Anregung gegeben haben, man kann sich dem Eindruck doch nicht entziehen, daß Molière hauptsächlich durch die Verfolgung, welcher sein Tartuffe ausgesetzt war, zu der Hinzufügung dieses Zuges veranlaßt wurde. Rein ästhetisch betrachtet ist diese plötzliche Bekehrung Don Juans nicht glücklich; sie ist durch das Stück selbst nicht genügend begründet. Seinen Groll setzt aber Molière in diesem Fall über jede künstlerische Rücksicht. Er, der schwer Gereizte, empfand es als die höchste Wonne,

durch den Mund Don Juans seinen Feinden das Wort entgegenzuschleudern: die Heuchelei ist gegenwärtig ein Modelaster, und alle Modelaster werden für Tugenden gehalten.

Dem ganzen Stück merkt man überhaupt die Kampfesstimmung an. Die religiösen Fragen, die doch in einer Darstellung des vornehmen Wollüstlings nicht in den Vordergrund gehörten, werden immer wieder vorgebracht. Es ist eigentlich kein Grund vorhanden, weshalb ein so einfältiger Diener wie Sganarelle seinem Herrn gerade so oft religiöse Vorstellungen machen sollte. Dorine thut es Tartuffe gegenüber nicht. Die Kampfesleidenschaft reißt Molière unstreitig hier auf ein Gebiet, das seinem Stücke ferner liegt. Das haben die Zeitgenossen auch wohl gemerkt. Deshalb hat dieses Drama ebenfalls ungeheuern Sturm entfesselt. Schon nach der ersten Vorstellung mußte Molière die Scene des Bettlers entfernen. Ein Armer, dem Don Juan ein Almosen nur unter der Bedingung geben will, daß er fluche: welch eine Gottlosigkeit! Man warf ihm vor, daß er den Atheismus zu unverhüllt zeige, und fragte sich, ob er nicht jeden Glauben an Gott verspotte. Daß gerade nur ein einfältiger und naiver Diener, wie Sganarelle, dessen Gründe nicht die stichhaltigsten seien, zum Vertreter der christlichen Moral gemacht wurde, erschien wie eine Verhöhnung. Und in der That wäre es von Molière geschickter gewesen, da er sich nun einmal auf dieses Gebiet begab, es so zu machen wie im ‚Tartuffe‘, wo ein edler und verständiger Mann wie Cléante die Sache der wahren Frömmigkeit führt.

Wie Pierre Roullé den Tartuffe, so griff jetzt ein zur jansenistischen Richtung gehörender Advokat im Parlament, unter dem Pseudonym Rochemont in einem heftigen Pamphlet den Don Juan an. Er warf dem Dichter vor, sein Atheist werde nur zum Scheine vom Blitzstrahl ge-

troffen, in der That zerstöre er selbst alle Grundlagen der Religion. Nur fünfzehn Vorstellungen des Don Juan wurden gestattet. Da verschwand das Stück von der Bühne. Für dieses Drama kämpfte Molière nicht mit Leidenschaft wie für den ‚Tartuffe'. Er mochte vielleicht selbst auch die Empfindung haben, daß es als Kunstwerk dem ‚Tartuffe' nicht an die Seite gestellt werden konnte. Denn wenn auch der Charakter Don Juans selbst, abgesehen von seiner Heuchelei, vorzüglich getroffen, wenn Done Elvire vielleicht die anziehendste und rührendste Frauengestalt ist, die er geschaffen, wenn Don Louis der Typus des vornehmen, wirklich edlen Aristokraten ist, wenn die Gestalten der Bauern und Bäuerinnen und ihre Sprache so lebenswahr sind, wie sonst noch nirgends, so fehlt doch dem ganzen Stück das Abgerundete, Vollendete, das den ‚Tartuffe' zu einem echt klassischen Werke machte. Es sind herrliche, wunderbare Scenen, die aber nur aneinandergereiht und nicht zu einem organischen Ganzen verschmolzen sind. Molière hatte wohl sehr rasch daran gearbeitet, zuerst um den Wünschen seiner Truppe zu entsprechen, dann um seinen Feinden möglichst schnell den letzten Stoß zu versetzen. Vorläufig war er im Kampfe unterlegen. ‚Don Juan' war für immer verboten, des ‚Tartuffes' Aufführung war auf unbestimmte Zeit verschoben worden. Die Preciösen, die Marquis, die Frommen triumphierten einstweilen. Was nützte dem Dichter der Schutz des Königs, was halfen alle Kassen-Erfolge, wenn seine größten Schöpfungen dem Publikum vorenthalten blieben? So bemächtigte sich seiner Seele allmählich eine trübe Stimmung. Familiensorgen und Krankheit thaten das ihrige, um den Dichter in dieser düsteren Niedergeschlagenheit zu erhalten. Das Wirken der nächsten Jahre steht unter diesem Zeichen.

VI

Die trüben Jahre

Als im dritten Aufzug Don Juans der Edelmann und sein Diener sich vor den sie verfolgenden Reitern verbergen wollen, findet Sganarelle kein besseres Mittel als sich als Arzt zu verkleiden. Es wird sich wohl mancher gefragt haben, weshalb denn Molière gerade dieses Kleid wählt. Der Grund ist auch im Stücke selbst nicht zu finden. Diese Verkleidung giebt aber Molière Gelegenheit, sich das erste Mal über die Medizin auszusprechen. Obgleich die Zeit schlecht gewählt sein dürfte, da sie jeden Augenblick von den ihnen nachsetzenden Reitern ereilt werden können, ergehen sich Don Juan und sein Diener in langen Auseinandersetzungen über die Heilkunst. Die übertriebene Achtung, die man dem Kleide des Arztes entgegenbringt, das Geradewohl, durch welches die Ärzte sich bei Verschreibung von Arzneien leiten lassen, und der Schaden, den dieselben oft herbeiführen, werden dabei einer scharfen Kritik unterzogen. Es ist das erste Mal, daß sich Molière über die Arzneikunst ausspricht. Er sollte mehrmals darauf zurückkommen und es dürfte sich fragen, was er denn eigentlich an dieser Wissenschaft auszusetzen hatte.

Im XVII. Jahrhundert war von allen Wissenschaften die Medizin am meisten zurückgeblieben. Überall sonst hatte seit der Renaissance ein anderer, frischerer Geist Einzug gehalten. Nur die Medizin war den alten Ideen

treu geblieben und steifte sich gegen jeden Fortschritt. Die ehrwürdige Pariser Fakultät, veteris disciplinae retinentissima, wie sie sich gern nannte, war von einer Ausschließlichkeit und Engherzigkeit, die uns empörend dünkt. Sie war die ausgesprochene Feindin aller Fortschritte, die sie nicht selbst angebahnt hatte; sie erklärte die Theorie des Blutumlaufs in Acht, da sie aus England kam; sie wollte das Antimon nicht als Heilmittel gelten lassen, weil es in Montpellier, der rivalisierenden Fakultät zuerst aufgekommen war; von der Chinarinde wollte sie als amerikanischem Import nichts wissen. Noch im Jahre 1650 schrieb der Arzt Guy Patin, daß er die Einführung der Chemie in die medizinische Wissenschaft für durchaus schädlich halte, und 1671 wollte die Pariser Fakultät von den Lehren Descartes', die sich auf Anatomie und Physiologie bezogen, nichts wissen. Die Heilmittel, welche diese Ärzte verschrieben, waren stets dieselben: seignare, purgare, clysterium donare. Guy Patin nannte sich selbst „den Mann der drei s“, denn er kannte nur die drei Heilmittel, le séné, la saignée, le syrop de rose. In seinen Büchern erzählte derselbe Arzt, er habe seine Frau von einer Lungenentzündung geheilt, indem er sie zwölfmal hintereinander zur Ader ließ. Seinen Sohn, der am Fieber krank danieder lag, ließ er nicht weniger als zwanzigmal zur Ader; einen Patienten, der an Rheumatismus litt, vierundsechzigmal. Der Aderlaß war das Heilmittel für alles, für Fieber, Nierenschmerzen, sogar für Keuchhusten. Dabei spielte der Aberglaube in der Medizin eine große Rolle. Frau von Sévigné erzählt in einem Briefe vom 13. März 1671, welches Mittel man gegen den Biß toller Hunde gebrauchte: Als drei Hofdamen der Königin von einem tollen Hund gebissen wurden, schickte man sie nach Dieppe und ließ sie zu ihrer Heilung

dreimal ins Meer hinuntertauchen. Wie wunderliche Utopien mit der medizinischen Wissenschaft manchmal verquickt wurden, können wir unter anderem aus dem Gutachten eines Arztes aus dem Jahre 1644 über die Sektion eines Fräuleins von Saint-Maurice ersehen. Da heißt es wörtlich am Schluß: „Was beinahe gegen jede Wahrscheinlichkeit spricht, das ist der Umstand, daß wir bei der Öffnung des Herzens in der linken Herzkammer eine Art zweiten Herzens gefunden haben, aus weißer und weicher Substanz, ohne Höhlung, in Pyramidenform, welches durch seine nach unten gekehrte Spitze und nach oben gekehrte Basis anzudeuten schien, daß es die Erde fliehen wolle und im Himmel seinen eigentlichen Sitz habe.“ Aristoteles, Hippokrates, Galen, die Wissenschaft der alten Griechen und Römer, durch die Theoretiker des Mittelalters modifiziert, waren die einzige Autorität, vor der sich die damaligen Mediziner beugten. Ihre Lehren schienen ihnen geheiligt, wie die Lehren des Evangeliums; wer gewagt hätte, an ihnen zu zweifeln, wäre wie ein Verbrecher angesehen worden. Heutzutage erscheint uns dies geradezu unglaublich; es erklärt sich nur dadurch, daß die jungen Leute, welche sich dem Studium der Medizin widmeten, nur theoretisches Wissen erlangten und jedem praktischen Studium fremd blieben. Es gab keine Anatomien, keine Kliniken, keine Laboratorien. Die jungen Mediziner beschäftigten sich nur mit philologischen und philosophischen Studien. Wer am besten und am längsten disputieren, wer in brillanten Perioden schreiben und sprechen, wer seine Gegner durch richtig angebrachte Citate zu überraschen und zu verwirren verstand, der galt als der geschickteste Mediziner. Bis zum Bacalaureus-Examen sahen die Studenten die Kranken nicht. Erst dann begleiteten sie einen Arzt auf seinen Besuchen, und nun verwandelte

sich das Zimmer des Kranken in einen Vorlesungssaal; es wurde über seine Krankheit nach den Regeln der Kunst hin und hergestritten. Nicht die Heilung des Kranken, sondern die regelrechte Disputation war die Hauptsache.

Und von ihrer Gelehrsamkeit und Unfehlbarkeit, von ihrer kolossalen Bedeutung überhaupt waren die Ärzte in hohem Grade eingenommen. Von Anfang an wurde ihnen dieser Hochmut eingeflößt. Wenn man liest, mit welchen Lobsprüchen ein ganz junger Mediziner bei seinem Eintritt in die Korporation überschüttet werden konnte, wundert man sich nicht, daß er sich später als Arzt für eine bedeutende Persönlichkeit halten mußte, gegen deren Anordnungen zu handeln Verbrechen war. So wird ein gewisser junger Moreau bei seinem Eintritt in die Zunft als das Wunder des Jahrhunderts, als ein Sterblicher, bei dem alles göttlich sei, gepriesen. Er sei den Helden gleichzustellen, welche Isokrates θεῶν παῖδας nannte; wenn er rede, so meine man den Hippokrates, Plato, Aristoteles, Galen, Plinius, Theophrast, Ptolemäus und Cicero zu gleicher Zeit zu hören, und jedermann sei bereit auszurufen: Non haec humanis opibus, non arte magistra proveniunt! Wenn schon ein Kandidat so gepriesen wurde, was sagte man nicht alles, wenn die Fakultät selbst in Frage kam! Hier kannte die Hyperbel keine Grenzen mehr. Einige Auszüge aus Guill. Marcelli Rhetoris Oratio panegyrica pro celebritate iatrogonistarum laurea donandorum, mit dem typischen Titel ‚Medicus Deo similis‘ mögen einen Begriff davon geben. Dieser Redner entblödet sich nicht auszurufen: „Ihr Herren aus der Fakultät, Ihr seid die Wohlthäter des Menschengeschlechts! Ihr seid Gott ähnlich durch Euer Wissen, ähnlich durch Euer Mitleid! Ihr seid die Minister und die Kollegen Gottes!“ Und der Redner argumentiert weiter folgender-

maßen: „Alles kommt uns von Gott her, also das Schlechte wie das Gute. Von Euch, ihr Herren Ärzte, kommt nur Gutes. Gewiß ist Gott gerecht und hat seine Gründe, wenn er uns betrübt, aber schließlich ist das Übel immer das Übel, und die Medizin ist immer heilsam. O über jene wunderbare und wirklich unglaubliche Erscheinung, wenn sie uns die Erfahrung nicht alle Tage lehrte. Gott schickt uns die Krankheit und Ihr das Heilmittel! Er schlägt und Ihr heilt! Er legt uns die Duldung auf wie eine Strafe und Ihr bringt uns nur Erleichterungen und Wohlthaten.“ Und so kommt er denn zu dem merkwürdigen Schluß: „Wir wären dem Arzte selbst mehr schuldig als Gott selbst, wenn wir nicht Gott selbst den Arzt verdankten.“ Aber nicht nur ihrer Wissenschaft legten die Ärzte so großartige Bedeutung bei; auf ihr äußeres Aussehen legten sie nicht weniger Gewicht. So mußten die Professoren der Medizin z. B. bei ihrer Ernennung einen feierlichen Eid leisten, daß sie ihre Vorlesungen stets in vollem Ornat halten würden. Die Ärzte trugen lange Perücken, sie ließen sich den Bart stehen — dieses wurde sogar für so wichtig gehalten, daß eine These darüber geschrieben wurde ‚An medico barba?‘ — sie ritten gewöhnlich auf Maultieren durch die Stadt. Als der Arzt Guénaut gegen die Gewohnheit ein Pferd bestieg, verursachte er unter den Ärzten großes Ärgernis.

Die Zustände, die wir eben geschildert, waren gewiß dazu angethan, den Spott hervorzurufen. Einem so scharfen Beobachter wie Molière konnten die lächerlichen Seiten dieser schlimmsten aller Pedanten nicht entgehen, und es mochte ihn bald die Lust ankommen, sich weidlich über sie lustig zu machen. Aber es kam noch ein persönliches Moment hinzu, welches Molière veranlaßte ganz besonders oft gegen die hochmütigen Schüler des Hippokrates zu

Felde zu ziehen. Er war selbst von schwacher Gesundheit und wird oft den Rat der Ärzte für sich beansprucht haben. Er wird dabei ganz besonders gut in der Lage gewesen sein, ihre Thorheiten zu beobachten. Wenn eine Anekdote auch erzählt, Molière habe einst dem König gesagt, daß er die Heilmittel, die sein Arzt ihm verschreibe, nicht gebrauche, so wissen wir anderseits ganz bestimmt, daß er Ärzte zu Rate zog. War er auch anfangs ein gläubiger Anhänger der ärztlichen Wissenschaft, so scheint er doch allmählich, als er die Schüler Äskulaps näher kennen lernte, als er das Nutzlose ihrer Heilmittel an sich selbst erprobt hatte und durch immer wiederkehrende Krankheit entmutigt und gereizt wurde, zu vollständiger Skepsis übergegangen zu sein. In den letzten Jahren seines Lebens hatte er intime Beziehungen zu einem bei der Pariser Fakultät als Ketzer verschrieenen Arzt Mauvillain. Durch ihn wird er vielleicht auch von manchen inneren Angelegenheiten der Zunft in Kenntnis gesetzt worden sein, die er dann für seine Komödien verwertete. Endlich war Molière Schüler Gassendis und wohl fest überzeugt, daß die Natur alles thue. Die Ärzte, so mochte er denken, pfuschten nur in das Wirken der Natur hinein.

Nach dem ersten Vorstoß, den er im ‚Don Juan‘ gewagt, ging er noch im Herbst desselben Jahres in seiner Balletkomödie ‚Die Liebe als Arzt‘ (L'amour médecin) zu einem förmlichen Angriff über. Der König hatte nicht umsonst die Truppe Molières in seinen persönlichen Dienst übernommen. Sie mußte dafür stets bereit sein, die Feste seiner Majestät zu verschönern. Und dem Direktor wurde oft kaum Zeit gelassen, etwas Neues in Scene zu setzen. So wissen wir, daß ‚Die Liebe als Arzt‘ in fünf Tagen geschrieben, von den Schauspielern gelernt und aufgeführt worden ist. Freilich standen Molière genug Vorarbeiten

zur Verfügung, er hatte solche Routine, so viele Bühnengewandtheit, daß es ihm nicht zu schwer werden konnte, auch binnen kürzester Zeit etwas Neues zu schaffen. Bereits in seinem ‚Fliegenden Arzt‘ hatte er die Geschichte eines jungen Mädchens behandelt, das sich krank stellt, um den Mann nicht zu heiraten, dem es ihr Vater durchaus zur Gattin geben will. Erschreckt sucht der Vater nach einem Arzte. Der wirkliche Geliebte des Mädchens verkleidet aber seinen Diener als Arzt, um durch seine Vermittelung mit dem Mädchen zusammenzukommen. Diesen in der Litteratur auch sonst häufig genug behandelten Stoff nimmt Molière wiederum auf und bringt in die Fabel nur die geringe Änderung hinein, daß es der Geliebte selbst ist, welcher sich als Seelenarzt einführt, der Kranken eine scheinbare Heirat mit ihm verordnet, die dann aber vor den Augen des völlig getäuschten Vaters wirklich vollzogen wird. So geringfügig die Änderung in der Fabel auch ist, die zudem an und für sich recht arm an Erfindung ist, so verschieden ist die Art und Weise, wie Molière die ganze Handlung nunmehr führt. Man sieht sofort, daß er jetzt nicht mehr der Possendichter der Provinz ist, sondern sich eine Kenntnis des menschlichen Herzens und Charakters erworben hat, die ihn befähigt, auch in einem schnell hingeworfenen Stück die feinsten Charakterzüge zur Geltung zu bringen. Sganarelle hat gleich bei Beginn des Stückes seine Freunde um sich versammelt, um sie zu fragen, was er denn mit seiner melancholisch gewordenen Tochter anfangen soll. Jeder weiß einen Rat, doch ist jedesmal dieser Rat ganz egoistisch. So schlägt ihm z. B. der Goldschmied vor, seiner Tochter ein glänzendes Geschmeide aus Diamanten, Rubinen und Smaragden zu geben, worauf Sganarelle die sprichwörtlich gewordene Antwort giebt: „Ihr seid Goldschmied, Herr

Josse!" Ebenso fein beobachtet ist es, wenn Sganarelle, der von jedem einen Rat hören will, sobald er das einzig Vernünftige erfährt, nämlich, daß er seine Tochter mit dem Geliebten ihres Herzens verheiraten sollte, wütend wird, poltert und schreit.

Daß das Possenhafte neben der Charakteristik der Personen ebenfalls wirksam zur Geltung kommt, wird uns nicht wundern. Sehr interessant ist es zu sehen, daß Molière durch eine Menge wirksamer Bühnenspiele die Handlung zu beleben weiß; es sind dies technische Kniffe, welche in derselben Form auch in anderen Komödien wiederkehren. In diese Kategorie gehört das Verhalten der Lisette, wenn sie über die Bühne läuft, indem sie sich so stellt, als ob sie den Sganarelle nicht sähe, und mit lauter Stimme ihr und sein vermeintliches Unglück bejammert. In Molières Komödien kommt es nicht weniger als siebenmal vor, daß eine Person so thut, als ob sie eine andere nicht bemerke, und fortwährend vor sich hinspricht. Ein anderes technisches Mittel dürfte in der mehrmaligen Wiederholung derselben Worte zu suchen sein; so schreit Lisette dem Sganarelle, der sie absichtlich nicht verstehen will, unaufhörlich in die Ohren, daß Lucinde sich nach einem Manne sehne; das sei der Grund ihrer Melancholie. Es ist dies ein Motiv, welches sich vierzehnmal in den Komödien unseres Dichters wieder findet. Ebenso typisch ist es, wenn eine Person so thut, als ob sie nicht verstünde, was die andere meint.

Aber das Possenhafte ist es nicht allein, was in der ‚Liebe als Arzt' zur Geltung kommt. Wie schon oben bemerkt, Molière will auch die Ärzte satirisieren. Auch in dieser Beziehung war er der Billigung Ludwigs XIV. sicher. Der große König hatte selbst genug unter der Pflege seiner Ärzte zu leiden. Er wurde zur Ader ge-

10*

lassen, Laxiermittel und Klystiere wurden ihm verabreicht wie gewöhnlichen Sterblichen. Alles seine Gesundheit und Verdauung überhaupt Betreffende wurde gewissenhaft aufgeschrieben und ist der Nachwelt überliefert worden. In seiner Komödie machte sich nun Molière das Vergnügen, einige der Hofärzte mit ihren besondern Eigentümlichkeiten auf die Bühne zu bringen. Sganarelle hat nicht weniger als vier Ärzte zu sich geladen, um den Fall seiner Tochter zu untersuchen; nachher kommt ein fünfter hinzu. Nach dem Zeugnis der Zeitgenossen hat Molière unter dem Namen Tomès einen Arzt des Königs d'Aquin, „den blutigen Aderlasser“ (τομός) verspottet. Des Fonandrès, dessen Name eine seltsame Kontamination aus φενανδρός (Menschentöter) ist, soll Desfougerais bezeichnet haben, einen der berühmtesten damaligen Mediziner, welcher häufig zur Konsultation an den Hof berufen wurde. Die dem Arzte des Bruders des Königs, Esprit, eigene Gewohnheit, beim Sprechen sich zu überstürzen, und die Eigenheit des Arztes der Königin, Guenault, langsam und gewichtig seine Meinung vorzubringen, verspottete Molière in den Gestalten der Ärzte Bahis und Macroton, deren Namen er von βαΰζω (bellen) und μακροτόνος (langtönig) ableitet. Als Fillerin ließ er wohl Yvelin, den Arzt der Schwägerin des Königs die Bühne betreten; doch gab er ihm gerade einen Namen, der im Gegensatz zu seinem Verhalten stand. Denn obgleich er seine Kollegen zum Frieden mahnt, wird er der streitsüchtige (von φιλέρις) genannt. Die Zeitgenossen behaupteten, daß Boileau seinem Freunde Molière behülflich war, diese Komödiennamen unter Zugrundelegung griechischer Etymologien und zugleich mit Angleichung an die ursprünglichen oder mit Anspielung auf die Eigentümlichkeiten der betreffenden Personen zu bilden. Da Molière auch bei anderer Gelegenheit, wie wir sehen

werden, Porträts lebender Personen auf die Bühne brachte, hat die Annahme, daß es sich hier um wirkliche Ärzte handelt, ziemlich viel für sich.

Aber nicht nur um Satirisierung einzelner Persönlichkeiten dreht es sich hier, sondern auch um die Verspottung der geschilderten allgemeinen Zustände. Die Unfehlbarkeit der Ärzte wird dadurch in grelles Licht gerückt, daß der Arzt Tomès, als die Kammerzofe Lisette ihm erzählt, ein von ihm behandelter Kutscher sei gestorben, diese Thatsache aus dem einfachen Grunde hartnäckig bestreitet, weil Hippokrates gesagt habe, daß Krankheiten wie die, an welcher dieser Kutscher gelitten, erst am 14. oder 21. Tage zu Ende gehen, während er doch erst sechs Tage lang krank sei. Die Theorie ist immer die Hauptsache. Sogar, wenn sie dem eigentlichen Ziele der Arzneikunst zuwiderlaufe, müsse ihr der Vorrang eingeräumt werden. Herr Tomès rühmt sich während der Konsultation, er sei so sehr für Beibehaltung der Form, daß er einmal das ganze Heilverfahren hingehalten habe, nur weil er den Regeln nach vorgehen wollte, und dies, obgleich schleunige Hülfe nötig war. Wenn über diese Disputation der Kranke stürbe, wie es damals auch geschehen, so habe das gar nichts auf sich: ein toter Mensch sei nur ein toter Mensch und ziehe keine Folgen nach sich, aber eine vernachlässigte Form bringe der ganzen Zunft der Ärzte den größten Nachteil. Auch für den Kranken, meint sein Kollege Bahis, sei es günstiger nach den Regeln vorzugehen. Er versteigt sich zu dem großartigen Ausspruch, es sei besser den Regeln gemäß zu sterben, als gegen die Regeln davonzukommen. Es versteht sich, daß bei solchen Ansichten der Ärzte die Kranken kein großes Zutrauen zu ihrem Heilverfahren haben. So weiß Lisette von einem Mann zu erzählen, der beim Tode eines Bekannten niemals sage, er sei an

dieser oder jener Krankheit gestorben, sondern an so und soviclen Ärzten und Apothekern. Daß eine Katze, die vom Dach heruntergefallen, mit dem Leben davon gekommen, erklärt sie aus dem Umstand, daß sie eben nicht ärztlich behandelt worden sei, sonst wäre sie gewiß gestorben. Die Kranken haben umsomehr Recht solche Ansichten zu hegen, als die Herren auch bei Konsultationen die krasseste Gewissenlosigkeit an den Tag legen. Statt sich um die Patienten zu bekümmern, sprechen die vier Ärzte in unserer Komödie zunächst von der Größe der Stadt, dann von ihren Maulescln oder Pferden, endlich streiten sie sich um medizinische Angelegenheiten. Herr Filerin erklärt ganz unumwunden, daß die Medizin eigentlich eine Geldangelegenheit sei, bei der es sich nur darum handle, die Dummheit der Menschen auszubeuten. Und die Zuverlässigkeit dieser Herren zeigt sich in recht sonderbarem Lichte, als sie sich wegen ihrer verschiedenen Ansichten in die Haare geraten und jeder die entgegengesetzte Meinung wie unumstößliche Gesetze proklamiert.

So bietet diese Komödie, so leicht hingeworfen sie auch ist, doch auch vom kulturellen Standpunkt manches Interessante. Molière wird sich wohl selbst kaum Rechenschaft abgelegt haben von der Bedeutung seines Lustspiels nach dieser Seite hin. Er bezeichnet seine ‚Liebe als Arzt‘ als eine ephemere, nur durch die Beigabe von Gesang und Tanz ansprechende Schöpfung, die es kaum verdiene gedruckt zu werden. Und vom Publikum wird sie auch nur dafür gehalten worden sein. Uns bedeutet sie aber auch noch insofern mehr, als sie das erste Stück ist, in dem Molière die Arzneikunst in größerem Maße angreift.

Fühlte sich Molière schon krank, als er die ‚Liebe als Arzt‘ schrieb? Wir wissen es nicht, doch ist es leicht möglich, denn von Hause aus war er kränklich. Noch im

Winter desselben Jahres befiel ihn aber eine ernstliche Krankheit; längere Zeit mußte er von der Bühne fern bleiben. Vom 27. Dezember 1665 bis 21. Februar 1666 blieb das Theater geschlossen. Welcher Art Molières Krankheit war, ist mit Sicherheit nicht zu sagen. Doch scheint sein Übel, das nicht bloß damals, sondern auch später öfter auftrat, von der Brust ausgegangen zu sein. Er wurde durch fortwährenden Husten gequält, durch Beklemmungen und Atemnot; öfters versagte seine Stimme vollständig. Gegen Ende seines Lebens wird er auch unter Magenbeschwerden viel zu leiden gehabt haben; denn wir wissen, daß er sich nur von Milch ernähren konnte. Sein krankhafter Zustand, der sich mit der Zeit immer mehr verschlimmerte, hatte aber gewiß auch seelische Ursachen; die ersten Anlässe können wir bis in diese Zeit verfolgen. Abgesehn von den heftigen Angriffen, die er von Seiten seiner Feinde zu erleiden hatte, erfuhr er auch von einer Seite, von der er es wohl am wenigsten erwarten konnte, bittere Kränkung und herbe Enttäuschung.

Die Kämpfe, in die Molière verwickelt worden war, hatten ihn frühzeitig zu anderen Litteraten in Beziehung gebracht, welche sich teils ablehnend, teils zustimmend verhielten. Unter den letzteren lernten wir bereits Lafontaine und Boileau kennen. Es entspann sich bald ein wirklich freundschaftliches Verhältnis zwischen Molière und diesen Schriftstellern. Wenn auch Boileau in einigen Fragen mit Molière nicht ganz übereinstimmte — er war im strengeren Sinne des Wortes Klassiker, ein ausgesprochener Gegner der italienischen sowie der altfranzösischen Poesie, er konnte dem possenhaften Element, welches bei Molière gar oft neben dem satirisch-komischen eine Rolle spielte, keinen Geschmack abgewinnen —, so gab er sich doch vollständig Rechenschaft über die litterarische

Bedeutung des großen Komikers und nahm jedesmal seine Partei, wenn er angegriffen wurde. Mit Lafontaine, Boileau und einigen anderen, zu denen sich auch sein alter Jugendfreund Chapelle gesellte, kam er mehrmals in der Woche in einer von Boileau gemieteten Wohnung der Rue du Vieux Colombier zusammen. Auch in der Wirtschaft zum weißen Lamm, im Lothringer Kreuz versammelten sich die Freunde häufig zur Unterhaltung. In diesem Kreise ging es oft viel ausgelassener zu, als man es von Dichtern der klassischen Periode auf den ersten Blick anzunehmen geneigt sein könnte. Zu diesen Männern hatte auch bald ein hochstrebender junger Dramatiker Fühlung gewonnen, der berufen war, eine ausschlaggebende Rolle in der tragischen Poesie zu spielen, Racine. Er war noch ziemlich jung, als er zu Molière in Beziehung trat. Unser Dichter erwies ihm dadurch einen großen Dienst, daß er seine Tragödie der ‚Feindlichen Brüder' für sein Theater aufnahm. Auch seinen ‚Alexander' ließ er ein Jahr später auf der Bühne des Palais Royal aufführen. Doch scheint Racine mit dieser Aufführung nicht zufrieden gewesen zu sein. Molières Truppe spielte ihm zu einfach und wußte nach seiner Ansicht den heroischen Ton nicht gut genug zu treffen. So entschied er sich denn plötzlich dazu, die Tragödie den Rivalen Molières, den Schauspielern des Hôtel de Bourgogne zu übergeben. Und er that es, ohne seinen Freund vorher zu benachrichtigen. Es war also ein richtiges Komplott, das er sich mit den Schauspielern des feindlichen Theaters zu schulden kommen ließ. Als solches wurde es von Molière auch empfunden. Er antwortete dadurch, daß er dem Dichter den ihm früher zugesicherten Gewinnanteil nicht zukommen ließ. Es war dies am 18. Dezember 1665. Am 27. schloß das Palais Royal wegen Molières Erkrankung seine Thore. Wir

werden uns wohl nicht täuschen, wenn wir annehmen, daß der Verrat des Freundes auch mit dazu beitrug, Molières Gesundheit zu erschüttern. Von dieser Zeit an waren beide Dichter verfeindet. Racine machte die Sache dadurch noch schlimmer, daß er etwa fünfzehn Monate nachher die Du Parc, in welche er sich verliebt hatte, veranlaßte in das Theater des Hôtel de Bourgogne überzugehen. Er brauchte sie zur Kreierung der Rolle der Andromache. Molière verzieh ihm niemals, wenn er auch objektiv genug war, seine Verdienste als Tragiker wohl anzuerkennen. Übrigens wurde Racine auch in dieser Beziehung seinem ehemaligen Freunde gerecht. Boileau that sein Möglichstes, um die früheren Freunde wieder zu versöhnen. Aber wenn auch äußerlich das Verhältnis der beiden im Laufe der Zeit erträglich wurde, kühl ist es bei alledem geblieben.

Der Verrat des Freundes war es nicht allein, der Molière so tief kränkte. Zwischen seiner Frau und ihm stand nicht alles so, wie es hätte sein sollen. Mochten auch die Gerüchte, welche seit den großen Versailler Festen über ihre Untreue umliefen, übertrieben sein, eines steht fest: sie war außerordentlich kokett und ihr größtes Vergnügen war es, sich von jungen Herren den Hof machen zu lassen. Molière seinerseits war eifersüchtig und empfindlich, infolgedessen auch mißtrauisch. Er machte seiner Frau bittere Vorwürfe über ihr Verhalten, das nur zu den schlimmsten Deutungen Anlaß geben konnte. Sein reizbares Temperament wird ihn wohl häufig zur Heftigkeit hingerissen haben. Armande dagegen ließ sich solche Maßregelung nicht gefallen. Sie war hochmütig und wird wohl mit kaltem Spott die Vorwürfe ihres Mannes zurückgewiesen haben. Sie waren grundverschiedene Naturen; mit seinem leidenschaftlich zärtlichen Herzen empfand er das Bedürfnis zu lieben und geliebt zu werden; er war

ihr mit dem weitesten Vertrauen entgegengekommen; statt aber liebevolle Hingabe zu finden, stieß er auf ein kaltes, egoistisches, eitles Wesen, das nur im äußeren Glanz und Putz Befriedigung fand. Er hätte am liebsten still in der Zurückgezogenheit, allein mit ihr und für seine Kunst leben wollen, sie dagegen war gefallsüchtig und empfand das Bedürfnis in der Gesellschaft zu glänzen; sie wußte, daß ihr pikantes Wesen, ihr prickelnder Witz namentlich den Männern gefiel, und suchte nun die Befriedigung dieser Eitelkeit. So mußte sich denn Molière fortwährend in seinen innersten Gefühlen verletzt fühlen. Sein zur Hypochondrie neigendes Wesen wird ihm alles noch viel schwärzer vorgemalt haben als es war; er fühlte sich tief unglücklich.

Dieser trüben Stimmung suchte er, als echter Dichter, Herr zu werden. Er schuf ein Werk, worin er das Unglück seiner Liebe zum Ausdruck brachte. Es war ‚Der Misanthrop'. Man muß dieses Werk als Ausfluß der traurigen, durch Krankheit, Mißmut und Sorgen hervorgerufenen damaligen Stimmung des Dichters verstehen. Freilich ist es nicht bloß das. Molière ist kein Lyriker, der nur seinen eigenen Gefühlen in der Poesie Luft schafft, sondern ein Dramatiker, welcher allgemein gültige Charaktere ins Leben ruft, in denen die Menschheit ihre Fehler und Gebrechen wieder erkennen kann. Die Zeichnung dieser Charaktere ist bei weitem das wichtigste in diesem Stück. Auf die Fabel selbst hat Molière noch viel weniger Gewicht gelegt, als in den anderen Lustspielen. Er scheint sie diesmal selbst erfunden zu haben, und ihre Einfachheit ist uns ein Beweis dafür, wie wenig er von einer verwickelten Intrigue hielt. Gerade in einem solchen ganz originellen Stück kann man am besten seine Kompositionsart erkennen.

Die Fabel ist an und für sich das dürftigste, was

man sich denken kann. Ein ernster und aufrichtiger Edelmann, Alceste, liebt eine junge, kokette Witwe Célimène, die sich von jedermann den Hof machen läßt. Eine Nebenbuhlerin, Arsinoë, die von ihr beleidigt worden ist, deckt ihre Ränke auf. Alceste ist gewillt ihr zu verzeihen, wenn sie ihm als Frau in die Einsamkeit folgen will. Da sie sich aber weigert, verläßt er sie. Das ist in wenigen Worten der Gang der Handlung. Nur in ganz losem Zusammenhang stehen damit einige wenige Episoden. So wird Alceste von einem anderen Anbeter Célimènes, Oronte, aufgefordert, seine Meinung über ein Sonett abzugeben, das er verfaßt hat. Er sagt ihm rundweg, daß er es schlecht findet, und wird deshalb von ihm, der sich in seiner Ehre beleidigt wähnt, gefordert. Vor das Sühnegericht geladen, läßt er sich nur sehr schwer dazu bestimmen, sich mit seinem Feinde wieder zu vereinigen. — Wir hören auch, daß Alceste einen Prozeß hat und erfahren, daß er ihn verliert. Er regt sich darüber sogar so sehr auf, daß er sich aus diesem Grunde von der Welt zurückziehen will. — Während in diesen Episoden Alceste im Vordergrunde steht, dreht sich eine andere um Célimène und Arsinoë. Diese Dame, die wir sonst gar nicht kennen, kommt nur zu dem Zwecke zu Célimène, um ihr mitzuteilen, was die anderen Leute von ihr sagen. Und die Kokette rächt sich dadurch, daß sie ihr, der prüden Heuchlerin eröffnet, welche Freundlichkeiten die Welt von ihr zu erzählen weiß. Zur Rache dafür deckt sie nun Célimènes Ränke auf.

Uns, die wir heutzutage von einem Drama strenge Begründung aller, auch der geringfügigsten Handlungen verlangen, kommt eine solche Struktur ganz merkwürdig vor. Sie scheint auch mit souveräner Verachtung auf alle Wahrscheinlichkeit herabzublicken. Wenn auch Célimène eine sehr freie, junge Witwe ist, die gern und viel em-

pfängt, so ist es doch recht unwahrscheinlich, daß Alceste und sein Freund Philinte, Oronte und die Marquis im Hause ein- und ausgehen, wie wenn es ein öffentlicher Platz wäre. Wir wissen auch von den einzelnen Personen, von ihren Familienverhältnissen, ihrem sonstigen Leben so wenig, daß sie uns oft wie Abstraktionen vorkommen. Bei keinem Stücke unseres Dichters erscheint die Vorliebe des französischen Klassizismus für die Idee als solche, ihre Verachtung für jedes Beiwerk so klar und deutlich. Sie ist aber auch der Grund, weshalb das Stück zweifellos kalt anmutet.

Was bezweckt aber Molière, wenn er nicht durch die Handlung interessieren will? Es kommt ihm nur auf die Charakterstudie an. So läßt er denn einige scharf gezeichnete Gestalten vor uns aufsteigen: Alceste, der wahrheitsliebende, die Falschheit bis in die Form der Notlüge und des gesellschaftlichen Kompliments verabscheuende, in seiner Leidenschaft für das Wahre und Natürliche jeden Kompromiß verachtende, edle Mensch, der aber kein Maß und keine Grenze kennt und jeden haßt, der nicht so handelt wie er; Célimène, die kokette, spöttische, gefallsüchtige, keines warmen Affekts fähige Schöne, welche mit den Empfindungen ihrer Anbeter wie eine Katze mit der Maus spielt, die sie töten will, welche sich nicht entschließen kann zu sagen, wem sie ihre Gunst erweist, weil sie fürchtet, dadurch die Anbetung der anderen zu verscherzen; ihr gegenüber Arsinoë, die ältere, preziöse, spröde Heuchlerin, welche die anderen tadelt, sich selbst aber für eine Heilige hält, welche fromm betet, aber ihrem Dienstpersonal gegenüber Roheit und Geiz bekundet, die sich über den Schein einer Unanständigkeit entsetzt, aber recht viel Sinn für die „Realität“ zeigt.

Molières Bestreben geht nun dahin, diese Charaktere in Lagen zu bringen, in welchen sie sich scharf abheben.

Wie wird sich ein Mann wie Alceste benehmen, wenn er mit Leuten zusammenkommt, die Unbekannte mit Lobeserhebungen und Liebenswürdigkeiten überschütten und gleich als ihre besten Freunde rühmen? Oder wie wird er sich verhalten, wenn er, der Tadler, aufgefordert wird, ein pointenreiches, preziöses Gedicht zu bewundern, das er herzlich schlecht findet? Wie wird er den frivolen, galanten, von sich eingenommenen, boshaften Marquis begegnen? Was wird er thun, wenn er einen Prozeß verliert? Wie wird er, der starre, an strengen Grundsätzen festhaltende, mit unglücklicher Sucht nur immer das Schlechte und Traurige an den Menschen aufspürende Misanthrop handeln, wenn er verliebt ist? Alceste — verliebt! Wie ist das möglich? Am interessantesten stellt sich das Problem, wenn er eine Frau liebt, die gerade die ihm entgegengesetzten Eigenschaften hat. Und so stellt denn Molière Célimène dem Alceste gegenüber. Welch ein Kampf muß sich in der Seele eines Mannes wie Alceste entspinnen, wenn er eine solche Kokette mit der ganzen Leidenschaft seines edlen Herzens liebt? Und welch widersprechende Gefühle werden sich in ihm bekämpfen, wenn er, der bis zur Grobheit aufrichtige, als Freund gerade einen Philinte, also einen echten Vertreter der gesellschaftlichen Kompromisse hat?

Wir sehen, Molière sucht nach widerspruchsvollen Situationen, um die Gegensätze aufeinander platzen zu lassen, um dramatisch zu wirken. Die Situationen sind aber den Charakteren vollständig untergeordnet; sie entspringen nicht der notwendigen Verkettung der Intrigue, sie sind fast durchweg ungenügend oder gar nicht begründet. Es sind aneinander gereihte Bilder, alle lebenswahr, bis in die feinsten Nüancen ausgearbeitet, aber nur lose mit einander verbunden.

Molière hatte ursprünglich seinem ‚Misanthropen‘ noch

den Nebentitel „Der hypochondrische Liebhaber“ (l'atrabilaire amoureux) gegeben. Aus der Wahl dieses Titels scheint hervorzugehen, daß er dem Liebesproblem in seinem Stück ganz besonderes Gewicht beilegte. Es ist auch äußerst interessant: Der bittere Kampf zwischen einer ganzen Lebensanschauung und der Liebe. Alcestes Ideals ist die Wahrheit um jeden Preis; Célimène ist durch und durch falsch. Gerade, frei heraus ist seine Devise; Célimène sucht jeder freimütigen Auseinandersetzung aus dem Wege zu gehen. Er liebt die Einsamkeit; sie lebt nur für die Gesellschaft. Er ist eifersüchtig im höchsten Grade; sie kokettiert mit jedermann. Wenn er zornig ist, läßt er sich durch die Leidenschaft hinreißen, er poltert und tobt; Célimène ist ihrer selbst stets Herrin und hüllt die bissigsten Bosheiten in die höflichste Form. — Und trotz dieses schärfsten aller Widersprüche liebt er sie von ganzem Herzen, mit ganzer Seele. Er kennt ihre Fehler, er verabscheut sie, er macht ihr die bittersten Vorwürfe, aber deshalb sie verlassen?

„— — — — Kann ich's denn, Gauklerin?
Kann ich so leicht entrinnen meinem Kerker?
Drängt auch zum Haß mein Wille mächtig hin,
Ist nicht der Wille meines Herzens stärker?“

Lieben, wen man nach seinen sonstigen Grundsätzen hassen müßte, diese widerspruchsvolle Lage hätte von einem Tragiker leicht tragisch gewendet werden können. Molière wird gewiß in seinem Innersten das Tragische dieser Lage ebenso herausgefühlt haben wie ein anderer. War doch diese Situation eigentlich seine eigene Armande gegenüber. Auch sie war kokett, frivol, gefallsüchtig. Durch ihr kaltes, gefühlloses Wesen trieb sie ihn, den Jähzornigen, der auch die Wahrheit und Geradheit stets in seinem Leben als Ideal verfolgte, zum äußersten. Er selbst war Alceste in den Scenen mit Célimène, und mit welchen Empfindungen

wird er die Rolle auf der Bühne gespielt haben, wenn er sich seiner eigenen Frau gegenübersah, welche die Célimène entzückend, unwiderstehlich wiedergab. Das Unglück seines Lebens war es, das er vor dem ganzen Publikum selbst spielte.

Aber er war viel zu sehr Komiker, als daß er im Tragischen dieser Situation untergegangen wäre. Die Folgewidrigkeit ist und bleibt komisch. Er war objektiv genug, um das nicht zu vergessen, wenn es sich um ihn selbst handelte. Und er lachte über seine eigene Thorheit. Er, der große Menschenkenner, der die Fehler der anderen so scharf satirisierte, er verschonte sich selbst nicht und lächelte über seine eigene Schwäche. Es ist das Lächeln des Humors, das Lächeln unter Thränen, das dem Misanthropen seinen eigentümlichen Reiz verleiht. Zugleich ist es aber dieser Humor, der den Misanthropen für das größere Publikum unverständlich macht. Das Volk versteht den Humor nicht, es lacht nie über sich selbst. Der Humor ist ein Erzeugnis der feinsten Kultur und der höchsten Moral.

So wird es uns nicht wundern, daß so viele sich die Frage vorgelegt haben, ob denn Molière den Misanthropen hat lächerlich machen wollen. Gewöhnlich ist der Träger der Titelrolle in seinen Stücken die Person, über die gelacht wird, deren Fehler oder Schwächen verspottet werden. Konnte man aber nun annehmen, daß Molière den Misanthropen lächerlich machen wollte? Bei Alceste handelt es sich ja nicht ausschließlich um diese Folgewidrigkeit in der Liebe, die ihn in Zwiespalt mit seiner Lebensauffassung bringt. Alceste ist ein durchaus edler Charakter, ein Mann, der die Wahrheit höher achtet als alles, „denn dem Charaktervollen entschlüpft kein Wort, das nicht von Herzen geht," er haßt die Phrasenmacher, er verabscheut

die Schmeichler, er ist nicht fähig, auch in seinem eigenen Interesse irgend einen Schritt zu unternehmen, der nicht mit der vollen Rechtlichkeit im Einklang stünde. Wenn auch seine Sittenreinheit zur Sittenstarrheit wird, wenn auch die Erkenntnis, daß sein Ideal sich in der Welt nicht verwirklicht, ihn zur Schwermut führt und er sich einbildet, daß auf der Welt nur Unrecht, Selbstsucht, Lüge und Falschheit zu finden ist, wenn er auch über die Maßen poltert und tobt, so ist er deshalb doch nicht lächerlich, wie der Held einer Komödie es gewöhnlich ist. Es ist gewiß unberechtigt, Molière den Vorwurf zu machen, er habe die Tugend, die zu weit gehe, lächerlich machen wollen. Ging er doch selbst in seinem ganzen Wirken denselben Idealen nach wie Alceste! Er selbst haßte alles Falsche und Widernatürliche, er verabscheute die Pose und den eiteln Schein. Aus dem Grunde war er gegen die Preciösen, die Marquis, die Heuchler zu Felde gezogen. Wie könnte man annehmen, daß er nun gerade den Bekämpfer dieser Fehler, auch wenn er zu weit ginge, lächerlich machen sollte? Freilich darf man anderseits nicht glauben, daß er Alceste zu einem Helden im vollen Sinne des Wortes machte. Molière war wie alle Menschen seiner Zeit im Grunde genommen eine maßvolle Natur. Übertreibung erschien ihm, so lange er in voller Gemütsruhe, vernünftig und klar die Dinge überschaute, thöricht. In seinen Komödien weiß er auch stets das verständigste Maß zur Geltung zu bringen. In seinem Privatleben indes war es anders. Bei all seiner Güte war er reizbar und jähzornig, er konnte den Widerspruch nicht ertragen und wetterte gegen die, welche sich ihm entgegensetzten, mochte es sich auch nur um Kleinigkeiten drehen. In der Versailler Stegreifkomödie hat er sich selbst so auf die Bühne gebracht, und wir sehen, daß er in seinen Ausdrücken nicht

wählerisch war, wenn der Zorn ihn überkam. Und doch mußte ihm sein Haß jeder Übertreibung sagen, daß es nicht vernünftig war so zu handeln. Sein melancholisches und hypochondrisches Temperament, das mit zunehmenden Jahren sich verschärfte, mußte ihn leicht dazu führen, die Dinge schwarz zu sehen. Und dennoch sagte ihm der gesunde Menschenverstand, daß es thöricht sei, sich solcher Schwarzseherei hinzugeben; er mußte das Bedürfnis fühlen, dagegen anzukämpfen. So war er denn häufig im Widerspruch mit sich selbst. Temperament und Vernunft rangen mit einander, und es war bald das eine, bald das andere Element, welches den Sieg davon trug. Diesen Kampf, der in seinem Inneren tobte, hat er in seinem Misanthropen dargestellt. Er ist nicht Alceste allein, aber auch nicht Philinte, sondern bald der eine, bald der andere; das Temperament sprach in ihm in Alcestes Ton, und die Vernunft brachte die Einwände Philintes vor. Diese Zweiteilung — so klar sie auch für den ist, der Molières Leben kennt — ist für den gewöhnlichen Zuschauer, der das Stück unbefangen und ohne Vorkenntnis liest, nicht verständlich. Das Stück ist zu subjektiv, um dramatisch wirksam zu sein; der Zuschauer sucht nach des Dichters Meinung und findet sie nicht heraus; nur der Litterat, der Eingeweihte kann das Lustspiel nach jeder Richtung würdigen. So hat denn der ‚Misanthrop‘ das größere Publikum nie zu erwärmen vermocht, während zeitgenössische Schriftsteller in ihm ein Meisterwerk ersten Ranges sahen. Für Boileau ist Molière stets der Dichter des ‚Misanthropen‘ gewesen; er zog dies Stück sogar dem ‚Tartuffe‘ vor und prophezeite, daß es die Nachwelt ganz besonders loben würde. Auch die verschiedenen gereimten Zeitungen priesen die Komödie, deren hohe Moral, so sagt die eine, an eine Predigt erinnere. Das gewöhnliche Publikum des Palais Royal

fand aber an dem Stücke kein besonderes Gefallen. Noch die sechste Vorstellung ‚Don Juans‘ hatte mehr Leute ins Theater gelockt als die zweite des ‚Misanthropen‘. Bei Hofe konnte der Dichter das Stück wegen der Trauer um die Königin Mutter nicht einmal geben. Später war der rechte Zeitpunkt verpaßt.

Natürlich fehlte es wiederum nicht an solchen, die behaupteten, Molière habe Porträts von Zeitgenossen auf die Bühne gebracht. Der Herzog von Montausier, so hieß es, habe sich im Alceste wieder erkannt. Er hatte schon der Mlle. de Scudéry für den Mégabate im ‚Grand Cyrus‘ als Vorbild gedient. Die Beschreibung seines Charakters im großen Roman hat nun ganz gewiß einige Züge zu Molières Alcest geliefert. So konnte der Dichter schon allein durch das Medium des Romans einige Charakterzüge Montausiers verwendet haben. Er war ein ehrenhafter, etwas heftiger Mann, der unbekümmert um die Folgen die Wahrheit sagte und die Schmeichler haßte. Durch ähnliche Eigenschaften zeichnete sich auch Boileau aus, und so hieß es auch, daß er im Misanthropen abkonterfeit sei. Die Art, wie Alceste die Verse Orontes kritisiert, erinnert auch gewiß an einige bekannte Aussprüche des Gesetzgebers des Parnaß. Freilich versteht es sich von selbst, daß Molière bei Erschaffung der Gestalt Alcestes sich nicht ängstlich an ein Vorbild klammerte; die Züge, die er bei Bekannten und in sich selbst fand, vereinigte er zu einem Gesamtbilde, dem sein Genius eigenartiges Leben einhauchte. Man darf nie vergessen, daß Molière selbst in seiner Stegreifkomödie von Versailles sagte, wenn ihm etwas das Schreiben von Lustspielen verleiden könnte, sei es die Sucht seiner Zeitgenossen, überall in seinen Lustspielpersonen wirkliche Porträts zu wittern. Nur in recht wenigen, sehr leicht erkennbaren Fällen hat er es gethan.

Sonst paarte sich natürlich bei ihm wie bei jedem Dichter die Phantasie mit der Beobachtungsgabe und schuf eigenartige neue Gebilde.

Der ‚Misanthrop' ist das klassischste Stück Molières. Den denkbar größten Gegensatz zu ihm bildet das Lustspiel, welches unmittelbar nach ihm gedichtet und aufgeführt wurde. Zwei Monate nachher, am 6. August 1666, ging ‚Der Arzt wider Willen' (le Médecin malgré lui) über die Bühne. So getragen und vornehm der Ton des ‚Misanthropen', so lustig und ausgelassen ist ‚Der Arzt wider Willen', die tollste Posse unseres Dichters! Und wenn beim eben besprochenen Stück die Handlung in den feinsten Kreisen, im Salon einer eleganten Dame sich abspielt, so bewegen wir uns hier unter rohen Bauern oder biederen Bürgern. Wenn dort die strengsten Gesetze der klassischen Kunst eingehalten werden, so findet hier Scenenwechsel statt; das Stück ist reich an Beiwerk episodischer Art, es geht in letzter Linie auf ein altfranzösisches Fabliau zurück. Freilich ist es ausgeschlossen, daß Molière unmittelbar auf den ‚Vilain mire', den ‚Bauern als Arzt' — so heißt der Titel dieses Fabliau — zurückging. Ein französischer Dichter zur Zeit Ludwigs XIV. las keine altfranzösischen Texte. Eher möglich ist es, daß er eine dramatische Bearbeitung dieses Fabliau als Farce kannte oder auch, daß er nur die Anekdote, die im Volksmunde lebte, gehört und verwertet habe. Die Geschichte des Bauern, der durch Prügel gezwungen wird Arzt zu werden, ist sehr alt. Molière machte den Bauern zu einem biederen Holzhauer, der früher in seiner Jugend bei einem Arzt in Dienst gestanden und so verschiedene gelehrte Ausdrücke aufgeschnappt hat, die er nachher verwertet. Seine Frau ist nicht etwa, wie im Fabliau, eine Adlige, sondern eine brave Bäuerin, und es ist nicht des Königs Tochter, welche krank ist und für die

ein Arzt gesucht wird, sondern Lucile, die Tochter eines Pariser Bürgers Géronte. So ist die ganze Sphäre des Stückes in das Bürgerliche herabgedrückt. Molière hat es trefflich verstanden, die Situation dadurch komischer zu gestalten, daß die Bürgerstochter nicht etwa wirklich krank ist, wie im alten Fabliau, wo sie eine Gräte verschluckt hat, sondern nur die Kranke spielt, um einen Mann nicht heiraten zu müssen, den ihr Vater ihr aufdrängen will. Es ist also der Grund ihrer Krankheit wiederum derselbe wie in der ‚Liebe als Arzt‘ und im ‚Fliegenden Arzt‘. Es ist überhaupt mehr als wahrscheinlich, daß Molière zu dieser Posse einfach seinen ‚Fliegenden Arzt‘ verwertete. Die Namen sind zum Teil gleich; es sind sogar in einzelnen Ausdrücken Ähnlichkeiten zu verzeichnen. Und mit dem Stoff des ‚Fliegenden Arztes‘ verband er wohl eine ältere, von ihm schon in der Provinz verfaßte Posse, die er auf Grund des alten Fabliau gedichtet, den ‚Fagotier‘. Anklänge an Rabelais, technische Motive aus der Stegreifkomödie, Spötteleien über die Ärzte kamen hinzu, um das Stück zu einer der genialsten Possen zu machen, die das Theater kennt.

Wenn wir uns die Komik des Lustspiels klar vergegenwärtigen, so erhalten wir sofort den Eindruck des echt Possenhaften, das durch die Verbindung von Dummheit und Witz zu wirken sucht. Sganarelle hat wieder einmal seine Frau Martine weidlich durchgeprügelt. Um sich an ihm zu rächen, giebt sie ihn bei Leuten, die zufällig des Weges kommen, um für die erkrankte Tochter des Herrn Géronte einen Arzt zu suchen, als einen außerordentlich berühmten Heilkünstler an. Freilich müsse man ihn oft durchhauen, damit er seine Kunst eingestehe. Gérontes Leute versuchen es zuerst gütlich mit ihm; da Sganarelle aber nicht darauf eingeht, so greifen sie zu dem Stock und gebrauchen dieses

Mittel so lange, bis er wohl oder übel sich bereit findet, den Arzt zu spielen. Und es gelingt ihm vortrefflich, denn er ist ein wahres Genie in seiner Art. Ein anderer wäre als Schwindler sofort entlarvt worden; dank seiner großartigen Dreistigkeit weiß er es aber so einzurichten, daß er den Leuten fortwährend Sand in die Augen streut. Von Medizin versteht er eigentlich nichts; doch durch sein sicheres Auftreten, durch die paar Brocken Latein, die er früher gelernt hat und mit denen er um sich wirft, durch sein geschicktes Ausnutzen der Dummheit anderer weiß er den Streich, der gegen ihn gespielt werden sollte, nicht bloß unschädlich zu machen, sondern sogar zu seinem eigenen Vorteil auszubeuten. Er macht sich überall einen Namen, verdient viel Geld und läßt es sich gut gehen. Was Gérontes Tochter betrifft, so treibt er zuerst allen möglichen Hokus Pokus mit ihr; als er aber dann erfährt, weshalb sie krank ist, heilt er sie einfach dadurch, daß er sie mit dem Geliebten zusammenkommen läßt. Er spielt also dieselbe Rolle, wie der Diener des Liebenden im ‚Fliegenden Arzt' und der Liebende selbst in der ‚Liebe als Arzt'. Indes mit einer Entführung braucht das Stück nicht zu endigen, weil der Liebhaber plötzlich Briefe bekommt, die ihm eine große Erbschaft ankündigen, und der Vater nun nichts mehr gegen die Heirat einzuwenden hat.

In diesem tollen Stücke, das jetzt noch die Zuschauer in die ausgelassenste Laune versetzen kann, ist die Hauptsache natürlich das possenhafte Element. Doch fehlt es auch hier nicht an Seitenhieben auf die Ärzte. Sobald Molière auf sie zu sprechen kommt, kann er den Spott nicht unterdrücken. Für den Arzt ist das Kleid die Hauptsache. So erkundigt sich der Holzhauer Sganarelle, als er gezwungen wird den Arzt zu spielen, zuerst danach, ob er denn auch seinen Talar bekommen werde. Beinahe

ebenso wichtig als das Kleid ist die gelehrt scheinende Sprache; schon das furchtbarste Kauderwelsch kann genügen, wenn es nur auf den Patienten Eindruck macht. Endlich muß sich der Arzt als Anhänger der Regeln des Hippokrates bekennen und kann auch nur dann seine Ratschläge erteilen, wenn er gut bezahlt wird. Dies alles weiß Sganarelle, und diese seine Kenntnis der Verhältnisse benutzt er, um danach zu handeln. Wir werden sehen, daß Molière noch in manchen Stücken auf dieselben Dinge zu sprechen kommen wird.

Einstweilen mußte er aber für den König arbeiten. Um die Wende des Jahres 1666 gab Ludwig XIV. wieder glänzende Feste. In seinem Schloß zu Saint Germain en Laye veranstaltete er vom Dezember bis Februar großartige Festlichkeiten. Alle Schauspielertruppen der Hauptstadt wurden zu ihm berufen. Mehrere Dichter und Künstler mußten sich dazu hergeben, ein prächtiges Ballet mit Liedern zu inscenieren. In diesem ‚Musenballet‘ sollten — das war der Hauptgedanke — die Gottheiten des Parnasses und die Künste, die unter dem großen König blühten, vor dem Monarchen auftreten und ihm huldigen. Der König selbst trat auf, ebenso die Größten des Hofes; das ganze mythologische Schaugepränge wurde in Bewegung gesetzt, um das Fest zu verschönern. Molière war beauftragt einige kleinere Stücke zu dichten, die berufen waren das Ballet zu unterbrechen. So verfaßte er denn ‚Mélicerte‘, das ‚komische Hirtenstück‘ (Pastorale comique) und den ‚Sizilianer‘. Es waren lauter leicht hingeworfene, zu dem Zweck der Unterhaltung des Hofes bestimmte Stücke. Die ‚Pastorale comique‘ hielt Molière selbst nicht einmal für würdig der Nachwelt überliefert zu werden. ‚Mélicerte‘ gab er sich nicht die Mühe zu vollenden; doch ist dieses Stück in seiner Art recht anziehend.

Zwei Nymphen bewerben sich um die Gunst eines jugendlichen Hirten, der ihnen selbst eine anspruchslose Hirtin vorzieht. Die Liebesscenen sind zwar etwas preziös gehalten, aber es liegt doch ein solcher Duft von Zartheit über dem Ganzen ausgebreitet, zugleich ironisiert der Dichter in der Rolle des alten plumpen Lycarsis, des Vaters des Hirten, so witzig die Gattung, in der er sich versucht, daß wir auch heute noch mit Vergnügen das Stückchen lesen. — Am gelungensten ist aber gewiß ‚der Sizilianer', der zum Schlusse der großartigen Feste gegeben wurde. Es ist weder eine Posse noch ein Intriguenstück noch eine Sittenkomödie, auch keine Pastorale; es bildet vielmehr eine Gattung für sich, die wir sonst nicht bei Molière finden. Ein romantischer Hauch durchweht das reizende Stückchen, das an manche Komödien Alfred de Mussets erinnert. Ein französischer Edelmann wirbt um die Gunst einer griechischen Sklavin, die von ihrem Herren, einem eifersüchtigen Sizilianer, ängstlich vor jedem Verkehr mit der Außenwelt abgeschlossen wird. Um ihr nahezukommen, verkleidet er sich als Maler, denn er hat in Erfahrung gebracht, daß Don Pedro ihr Bildnis malen lassen will. So hat er, von seinem Diener unterstützt, der die Aufmerksamkeit Don Pedros auf andere Dinge lenkt, reichlich Gelegenheit, der Schönen den Hof zu machen; es gelingt ihm sogar schließlich sie zu entführen. Ballets und Serenaden unterbrechen anmutig das in schöner, poetischer Sprache abgefaßte reizende Spiel.

Wenn diese Wirksamkeit als Hofpoet den Dichter zeitweise von anderen ernsteren Arbeiten vielleicht zurückgehalten haben mag, so wäre es doch falsch sich vorzustellen, daß er sie als eine unangenehme Last empfunden hätte. In den herrlichen Sälen der Königspaläste, in den prachtvollen, feenhaft erleuchteten Gärten mit seiner Truppe auf-

zutreten, wenn Seine Majestät selbst in den Ballets tanzte, wenn er Gelegenheit hatte alle Großen des Hofes zu unterhalten, war ihm bei seiner Empfänglichkeit für Pracht und Glanz gewiß außerordentlich angenehm. Der König belohnte seine Mühe stets. Gerade diesmal war er besonders freigebig. Er zahlte der Truppe zwei Jahre ihrer Pension aus, dazu vergütete er ihre Reisekosten und schenkte der Molière und der de Brie zwei reichbesetzte Mäntel. Für den Dichter war es ferner von hohem Nutzen, sich dem König unentbehrlich zu machen. So durfte er hoffen, auch seine satirischen Angriffe unter dem Schutze des Monarchen wagen zu dürfen. Augenblicklich war ihm freilich nicht kampflustig zu Mute; das Verbot von ‚Tartuffe‘ und ‚Don Juan‘ drückte ihn noch schwer. Das Verhältnis zu seiner Frau war immer noch äußerst gespannt. Zu den oben angegebenen Gründen, welche die Entfremdung herbeiführten, war ein neuer hinzugekommen. Molière hatte einen jugendlichen Schauspieler namens Baron, in dem er großes Talent entdeckt hatte, bei sich aufgenommen und ließ ihn wie einen eigenen Sohn erziehen. Die große Fürsorge, die er für ihn an den Tag legte, scheint bei Armande einen gewissen Neid erzeugt zu haben. Sie behandelte Baron schlecht. In der Mélicerte war dem jungen Künstler die Rolle des Hirten Myrtil anvertraut worden; er spielte sie nicht gerne und benahm sich ungebührlich. Armande setzte ihn zur Rede und gab ihm eine Ohrfeige. Darüber empört hatte der junge Baron den König um die Erlaubnis gebeten, sich vor dem Schluß der Feste zurückzuziehen. Er war dann grollend wieder in die Provinztruppe zurückgetreten, der er früher angehört hatte. Auch dies verstimmte Molière gegen seine Frau. Wie wenig erfreulich das Verhältnis der beiden Gatten damals war, ergiebt sich auch daraus, daß Molière seiner Frau

nicht, wie früher, liebevoll die Rollen anvertraute, die ihren persönlichen Eigenschaften am besten lagen. So mußte sie sich im ‚Sizilianer' mit einer unbedeutenden kleinen Partie begnügen.

Und zum seelischen Schmerz gesellte sich körperliches Leiden. Am 10. Juni 1667 wurde der Dichter schwer krank. Sein Leiden war so ernster Art, daß man sogar an seinem Aufkommen zweifelte.

VII

In der Schule der Alten und im Dienste des Königs

Molière mußte Ruhe haben. Der letzten Jahre Arbeit und Sorge war zu groß gewesen; Körper und Geist waren erschöpft. Das Jahr 1667 bedeutet einen Stillstand in des Dichters Thätigkeit. Außer dem ‚Sizilianer', der im Januar dieses Jahres in Saint Germain vor dem König aufgeführt worden war, wurde in dieser Zeit kein neues Stück von ihm gegeben. Von seiner Krankheit genesen zog er sich im August nach Auteuil bei Paris in ein Landhaus zurück; er hoffte in der Einsamkeit wieder zu Kraft und Gesundheit zu gelangen. Seine Freunde suchten ihn häufig dort auf; Boileau, Lafontaine, Chapelle wetteiferten miteinander, um ihm wieder Lebensmut und Lebensfreude einzuflößen. Auffällig ist es, daß seine Frau nicht bei ihm weilte. Aus dem uns erhaltenen Inventar der Möbel dieses Landhauses sehen wir, daß Armande nicht einmal ein Bett in der Wohnung ihres Mannes zur Verfügung hatte. Sie blieb in Paris in der Nähe der Bühne, und ihr Mann sah sie nur bei Proben und Aufführungen. Molière litt schwer unter diesen traurigen Verhältnissen. Zeitgenossen wissen zu berichten, daß er häufig seinen Freunden Chapelle und Rohaut sein Herz ausschüttete, und wenn auch die Worte, die ihm in den Mund gelegt werden, nicht alle authentisch sein können, so ist doch die durch sie wiedergegebene Stimmung echt. „Ich habe mich entschlossen,"

so hätte er gesagt, „mit ihr zu leben, wie wenn sie nicht meine Frau wäre. Aber wenn Ihr wüßtet, was ich leide, so hättet Ihr Erbarmen mit mir. Meine Leidenschaft ist derart geworden, daß sie sogar ihre Interessen mitleidig wahrnimmt. Und wenn ich erwäge, daß es mir unmöglich ist, zu überwinden, was ich für sie fühle, so sage ich mir zugleich, daß sie vielleicht dieselbe Schwierigkeit empfindet, ihre Neigung zur Koketterie zu bekämpfen, und ich fühle mich eher bereit sie zu beklagen, als zu tadeln. Ihr werdet mir sagen, daß man Dichter sein muß, um auf diese Weise zu lieben, aber meinerseits glaube ich, daß es nur eine Art zu lieben giebt, und daß die Leute, welche dergleichen Feinheiten nicht empfunden haben, auch niemals wirklich geliebt haben. Alles, was auf der Welt vorgeht, findet in meinem Herzen Beziehungen zu ihr; meine Gedanken sind mit ihr so beschäftigt, daß mich nichts zerstreuen kann, wenn sie fern ist ..." Und er machte sich Vorwürfe, ihr nicht alles geben zu können, was zum Glücke eines häuslichen Lebens notwendig sei. Anderseits beklagte er sich bitter über den Mangel an liebevollem Entgegenkommen bei ihr. Sie lasse ihn mitleidslos in seiner Pein; sie, die nur vom Wunsch beseelt sei, im allgemeinen zu gefallen, lache über seine Schwäche. Und als seine Freunde ihm gute, vernünftige Ratschläge gaben, antwortete er, daß es ihm nicht möglich sei, den Geboten der Vernunft zu folgen, wenn die Leidenschaft ihn ganz in Banden halte. Das Unglück, mißverstanden zu werden, und in der heißgeliebten Frau nicht gefunden zu haben, was er ersehnt hatte, tiefe Enttäuschung und zugleich auch quälende Eifersucht folterten den armen, von schweren körperlichen Leiden heimgesuchten, durch den heißen Kampf erschöpften Dichter. Er, der ohnehin zur Hypochondrie neigte, sah sich immer mehr von den schwarzen Wolken der Melancholie umdüstert. Wie

hätte er in dieser Stimmung neue Werke schaffen können, um die Menschen zum Lachen zu bringen! Mag ihm immerhin die Lust zum Schaffen gefehlt haben, die komische Muse ließ ihn nicht völlig aus ihren Banden, wenn er auch die erzwungene Ruhe mehr zum Studium benutzt haben wird. Die Alten scheinen es gewesen zu sein, die seine Aufmerksamkeit in Anspruch nahmen. War es Boileau, der ihn hauptsächlich auf Plautus und Terenz hinwies? Wir wissen es nicht. Er kann sich schon früher mit diesen Dichtern beschäftigt haben, doch ist es vielleicht nicht zufällig, daß er gerade im Jahre nach seiner Krankheit mit zwei Dichtungen hervortrat, die das Studium des Plautus zur Voraussetzung hatten, mit dem ‚Amphitryon‘ und dem ‚Geizhals‘.

Mit dem Stoffe des ‚Amphitryo‘ hatte sich schon ein anderer zeitgenössischer Dichter beschäftigt. Rotrou hatte in seinen ‚Deux Sosies‘ zur selben Zeit wie Corneille in seinem ‚Cid‘ ein zugkräftiges Stück geschaffen, das noch lange Zeit nachher, zumal wegen seines großen scenischen Apparats das Entzücken des Publikums bildete. Vielleicht wiesen Molières Schauspieler gerade wie beim Anlaß des ‚Don Juan‘ ihren Chef auf den Vorteil, den ein Konkurrenzstück für die Theaterkasse bieten würde. Dieser äußere Anlaß hätte mit dazu beigetragen, daß der Dichter die Amphitryosage nochmals bearbeitete. Es versteht sich, daß Molière den Stoff ganz anders behandelte wie Plautus. Das Stück des römischen Dichters war bei aller Komik einzelner Scenen doch kein Lustspiel im eigentlichen Sinne des Wortes. Hatte es doch vor allen Dingen den Zweck, Jupiter zu feiern und die Erzeugung des Herkules zu verherrlichen. Die mythologischen Ereignisse, deren Darstellung von dem römischen Volke mit Begeisterung entgegengenommen werden konnte, mußten ein französisches Publikum aus

dem XVII. Jahrhundert natürlich gleichgiltig lassen. So drängt denn Molière entweder das mythologische Element in den Hintergrund oder er ironisiert es auf feine und witzige Art. Der ganze Gegenstand war ja wie dazu geschaffen, die Götterwelt des Altertums zu bespötteln. Der Vater der Menschen, der um einer leichtsinnigen Liebelei willen vom hohen Olymp heruntersteigt, um mit der Frau eines thebanischen Feldherrn Liebeleien anzufangen, hat schon an sich etwas Komisches für uns moderne Menschen. Wir können nicht mehr an die Ehre glauben, die Jupiter dem Amphitryo dadurch anthut, daß er seine Gestalt annimmt, um bei seiner Frau Eingang zu finden. Uns erscheint die ganze Sache recht unmoralisch. Molière hat es auch sehr wohl gefühlt, hält sich aber dabei nicht auf. Die ganze Sache ist ja nur ein Scherz, denkt er, und so behandelt er sie als unterhaltende Kleinigkeit. Schon der Prolog, den er selbständig hinzugedichtet, versetzt uns in diese Atmosphäre. Merkur ruft die Nacht herbei und fordert sie auf, ihre Fahrt durch die Lüfte zu verlangsamen, damit der große Gott Jupiter die Freude der Liebe in Alcmenen's Armen voll auskosten könne. Und die beiden Gottheiten sagen einander Liebenswürdigkeiten, und machen über den Vater der Menschen und Götter Bemerkungen, die in seltsamem Widerspruch zu ihrer Eigenschaft als Himmelsbewohner stehen. Am selben Ton leichter Frivolität und galanter Spötterei hält Molière das ganze Stück hindurch fest. Während Jupiter in Amphitryos Gestalt die Gunst Alcmenens genießt, nimmt Merkur die Gestalt von dessen Diener Sosie an; er ängstigt den armen Kerl und haut ihn durch, wenn er seine Rechte als wahrer Sosie geltend machen will. Die Verwickelung ist höchst spaßhaft. Die wirklichen Personen können gar nicht verstehen, was vorgegangen ist. Als der wirkliche Amphitryo

vom Feldzug nach Hause zurückkehrt, wundert er sich, daß seine jung vermählte Frau so erstaunt ist, daß er schon zurückgekommen. Er legt es ihr als Gleichgiltigkeit aus, während Alcmene nur deshalb sich wundert, weil der falsche Amphitryo, mit dem sie in zärtlicher Umarmung die ganze Nacht zugebracht, eben von ihr Abschied genommen hat. Sie verstehen einander nicht, und so kommt es denn nach langer, peinlicher Auseinandersetzung zum Streit zwischen den beiden sich leidenschaftlich liebenden Gatten. Ebenso wirft Cleanthis ihrem Mann Sosie vor, daß er sie bei der Heimkehr nicht begrüßt, und doch war es Merkur, der Gott, von dem nicht zu erwarten war, daß er von der keifenden Alten, die ihr Mann kaum selber beachtet, Notiz genommen hätte. Die Mißverständnisse werden immer ärger, da beide Frauen niemals wissen, ob sie die wahren oder falschen Amphitryos oder Sosies vor sich haben, ja sich nicht einmal vergegenwärtigen können, daß es wahre und falsche giebt. Amphitryo kommt bereits mit seinen bewaffneten Freunden herbei, um den vermeintlichen Betrüger, der ihm seine Ehre raubt, zu töten; da macht sich Jupiter kenntlich. Von der Wolke, auf welcher er thront, herab lehrt er ihn, daß eine Teilung mit Jupiter nichts Entehrendes habe, und daß es nur rühmlich sein könne, der Nebenbuhler des Herrn der Götter zu sein. Der Diener Sosie weiß am Schlusse das rechte Wort zu finden, das den Sinn des ganzen Lustspiels resümiert: Herr Jupiter versteht es die Pille zu vergolden, und bei hohen Herrschaften ist es in gewissen Dingen immer das beste, nichts zu sagen.

Rotrou hatte es noch nicht verstanden, den Stoff mit Ironie zu durchtränken, wie Molière es thut. Doch finden sich bei ihm schüchterne und unbeholfene Ansätze dazu, welche der Meister vorzüglich auszubeuten verstand. Molière modernisierte seinen Stoff, indem er seinem Amphitryo und

seiner Alcmene die Empfindungen von Edelleuten aus seiner Zeit andichtete. Alcmene hat ihrem Gatten gegenüber nicht mehr die Unterwürfigkeit der römischen Matrone, die noch bei Rotrou zu finden ist; so sehr sie ihn liebt, sie nimmt seine unberechtigten Vorwürfe doch sehr pikiert auf; sie fühlt sich in ihrer Ehre höchst beleidigt, als er sie der Untreue anklagt, und ist durch die noch so süßen Worte Jupiter-Amphitryos, der sie zu beschwichtigen sucht, nur äußerst schwer zu versöhnen. Ebenso ist Amphitryo jetzt ganz anders als in den früheren Stücken; er beugt sich nicht gehorsam unter den Willen Jupiters; er ist auch am Schlusse, als er weiß, wer ihn hintergangen, der beleidigte Ehemann, und wenn er auch mit dem Schwert sich nicht auf den Gott stürzen kann, so ist sein eisiges Schweigen beredt genug. Und die Liebesscenen sind ganz im damaligen Stile gehalten: Jupiter erörtert ebenso spitzfindig den Unterschied zwischen der Liebe zum Gatten und zum Liebhaber, als man es im Hôtel Rambouillet that.

Doch liegt die Originalität Molières nicht bloß in der Modernisierung und Ironisierung, sondern auch in der stärkeren Betonung des Komischen. Sein Diener Sosie ist eine köstliche Figur; sei es, daß er seiner Laterne, die ihm die Alcmene vorstellen soll, den Bericht von Amphitryos Thaten zur Probe wiederholt, bevor er ins Haus eintritt, sei es, daß er sich selbst beglückwünscht ein Hasenfuß zu sein, da er sonst mit dem Dieb, der ihm seinen Namen und seine Person raubt, ein schreckliches Gericht abhalten würde: er erregt überall die ausgelassenste Heiterkeit. Namentlich die Scenen mit Cleanthis, seiner biedern Ehehälfte, die Molière selbständig erfunden hat, um hier wie in so manchen Komödien die Handlungen der Herrschaft durch die Dienstboten in niedrigerer Sphäre wiederholen zu lassen, vornehmlich diese Scenen sind von ausgezeichneter

Komik. Sie lieben sich nicht sonderlich, die beiden Ehegatten; so fürchtet denn Sosie, als er nicht weiß, ob er für sich handelt oder ein anderer für ihn, am allermeisten, er möchte vielleicht, ohne es zu wollen, zu zärtlich mit seiner Alten gewesen sein. Das könnte doch üble Folgen haben, meint er; denn nur im Rausche hätte er sich so weit vergessen können, und im Rausche erzeugte Kinder seien gewöhnlich nicht viel wert.

Und nicht bloß die Behandlungsart, auch die Form ist meisterhaft. In freiem Versmaß, so wie Lafontaine es in seinen Fabeln gebrauchte, ist die Komödie geschrieben, und der Stil ist so frisch, so schalkhaft, so witzig, daß es eine Freude ist, das kleine Meisterwerk zu lesen. Der pikante Eindruck des Stückes wurde dadurch noch erhöht, daß die Zeitgenossen sich nicht die Analogie verhehlen konnten, welche zwischen den Liebschaften Jupiters und denjenigen des Königs bestand. Gerade damals hatte Ludwig XIV. mit der Frau von Montespan ein neues Verhältnis angefangen, und es werden wohl manche von der Ehre, die dadurch dem Gatten zuteil wurde, ebenso gedacht haben, wie Sosie. Über gewisse Dinge nichts zu sagen, sei das Vernünftigste, so sprach man wohl, aber lachte sich dabei ins Fäustchen. Es versteht sich, daß Molière keine Satire beabsichtigte, aber er hatte gewiß nichts dagegen, wenn auch dieser Gedanke, der sich vielleicht nur flüchtig in Blick und Geberde auszusprechen wagte, stillschweigend verstanden wurde. Das Stück, das im Palais Royal zuerst gegeben wurde, kam nur zweimal vor dem Hofe zur Aufführung. Beiderseits wird man gedacht haben, daß es besser sei, unter diesen Verhältnissen an eine solche Materie so wenig als möglich zu rühren.

Es ist eigentümlich, daß die beiden einzigen Komödien unseres Dichters, in denen der Ehebruch auf die Bühne

gebracht wird, gerade in die Zeit fallen, in welcher Molière von seiner Frau getrennt lebte. Auf den ‚Amphitryon' folgte ‚George Dandin', der für den König und den Hof in Versailles zum erstenmale am 18. Juli 1668 aufgeführt wurde. Der Friede von Aachen war gerade geschlossen worden, und der König wollte seinen Hof durch ein prächtiges Schauspiel dafür entschädigen, daß in diesem Jahre wegen des Feldzugs die Karnevalsfeste weniger glänzend ausgefallen waren als sonst. Eine auserlesene Gesellschaft hatte sich in Versailles versammelt. An dreitausend Personen aus den höchsten Kreisen waren geladen worden; sogar der päpstliche Nuntius, die Botschafter und Kardinäle von Vendôme und Retz waren anwesend. Herrliche Ballets, üppige Gelage, zauberhafte Beleuchtung, Wasserwerk und Theater sollten die Gäste in Entzücken versetzen. Und Molière war natürlich auch berufen, durch seine unverwüstliche Komik die Gesellschaft zu belustigen. Das Stück, welches er für diese Gelegenheit zur Aufführung brachte, war auf den frivolen Kreis, vor dem es die Feuerprobe bestehen sollte, wie zugeschnitten. Wie im ‚Amphitryon' macht er sich auch im ‚George Dandin' nicht viel aus der Moral. Aber wenn im eben besprochenen Werk die mythologische Umgebung und die feine Ironie, die das ganze Lustspiel durchzieht, uns in eine ferne Welt entrückt, an welche wir den gewöhnlichen Maßstab anzulegen uns nicht veranlaßt fühlen, sind wir in diesem Stück in der realen Welt. Und die Unbarmherzigkeit, mit welcher der arme Bauer, der zu seinem Unglück eine Adlige geheiratet hat, von seiner Frau, deren Liebhaber, seinen Schwiegereltern und sogar seiner Kammerzofe behandelt wird, kann in uns das Gefühl der reinen Komik nicht ganz aufkommen lassen. Denn es läßt sich nicht leugnen: Molière hat hier dem Geschmack seines adligen Publikums eine zu große Nachgiebigkeit erwiesen.

Er wußte, daß er dankbare Zuhörer finden würde, wenn er am häuslichen Unglück eines eingebildeten Bauern die ganze Verve seiner Komik auslassen würde. Von der Erwartung auf diesen zu leichten Erfolg ließ er sich in der seelischen Abspannung, in der er sich gerade befand, hinreißen und brachte Scenen auf die Bühne, denen wir vom moralischen Standpunkte unseren Beifall nicht mehr geben können.

Auch dieses für den Hof bestimmte Lustspiel ging auf frühere Arbeiten zurück. Es ist nur eine Erweiterung und Vervollständigung seiner ‚Eifersucht des Beschmierten‘. Welchen Weg Molière seit dieser Zeit in ästhetischer Hinsicht zurückgelegt, können wir aus dem Vergleich beider Stücke sofort ersehen. Der Bauer und seine Frau sind jetzt lebensvolle Personen, nicht mehr Typen wie im früheren Stück. George Dandin ist nicht bloß irgend ein beliebiger Trunkenbold, der in der Ehe unglücklich ist, sondern ein reicher, protziger Bauer, der aus Ehrgeiz eine arme Adlige geheiratet hat, deren Eltern durch diese Verbindung ihre zerrütteten Vermögensverhältnisse wieder ausbessern wollten. Und Angélique ist nicht irgend eine treulose Frau, die mit einem farblosen Valère auf den Ball gehen will und sich um ihren Mann den Kukuk kümmert, sondern eine auf ihre Abstammung stolze, anmaßende, kokette adlige Dame, die mit perfider Schlauheit sich immer aus der Schlinge zu ziehen weiß, wenn ihr Mann sie mit ihrem Liebhaber trifft. Auch dieser ist ein rechter Aristokrat, in seinen Manieren ebenso tadellos als in seiner Gesinnung frivol und in seinem Benehmen gegen den Plebejer frech, sogar brutal. Aus dem unbedeutenden Schwiegervater Gorgibus ist die wunderbar gelungene Figur des alten Herrn von Sottenville geworden, dem Molière auch seine Ehehälfte, Frau von Sottenville aus dem Geschlechte derer

de la Prudoterie beigesellt hat; beide Gestalten aus einem Guß, auf ihr hochachtbares Geschlecht und ihre unantastbare Familiengeschichte stolz, in Sachen der Ehre keinen Spaß verstehend, aber auch in der Form keine Übertretung duldend. Und aus dem unbedeutenden Dienstmädchen Cathau ist ein listiges und freches Kammerkätzchen geworden, das die Liebe des braven, aber einfältigen Lubin vortrefflich auszubeuten versteht, um seiner Herrin auszuhelfen.

Ebenso wie die Charaktere der Personen vertieft, sind die Situationen erweitert worden. Angélique zeigt sich nicht sofort als die ehrvergessene Gattin, die nachts ihrem Liebhaber nachläuft, von ihrem Manne ausgesperrt wird, den Selbstmord simuliert und dann im Augenblick, wo ihr Mann hinaustritt, um zu sehen, was mit ihr vorgegangen, wieder ins Haus hineinschlüpft, um ihn nun vom Fenster aus des lüderlichen Wandels anzuklagen. Diese der Novelle Boccaccios entnommene Scene, die den ganzen Inhalt des früheren Stückes ausmachte, ist jetzt erst im dritten Akte die Krönung der verschiedenen Streiche Angéliques. Die beiden ersten Aufzüge bereiten sie vor. Schon zweimal hat sich der arme George Dandin bei seinen Schwiegereltern über das Benehmen seiner Frau beklagt. Im ersten Akt hat er durch den dummen Lubin erfahren, daß Clitandre seiner Gattin ein Stelldichein gegeben; dem Jüngling ist es aber leicht geworden sich vor den Schwiegereltern zu rechtfertigen, denn ihm, dem Adligen, glaubt man aufs Wort, während man vom Bürgerlichen unabweisbare Thatsachen verlangt. Im zweiten Aufzug hilft sich durch ihre dreiste Geistesgegenwart Angélique selbst aus der Not, als George Dandin mit den Eltern herbeikommt und den Clitandre im Augenblick ertappt, wo er von ihr Abschied nimmt. Sobald sie ihren Mann erblickt, spielt sie die Entrüstete und thut so, als ob sie einem unverschämten,

zudringlichen Besucher die Thüre weisen müsse. Und George Dandin ist wiederum der Blamierte. So ist es für den Ärmsten keine ganz neue Demütigung, wenn er im dritten Akte von den Eltern gezwungen wird, vor seiner Frau niederzuknien und sie im Nachtgewand, die Schlafmütze auf dem Kopf, barfuß, ein Licht in der Hand um Verzeihung zu bitten.

Unter diesem Eindruck läßt uns Molière. Die adligen Zuschauer werden sich bei diesem Anblick wohl krank gelacht haben; wir können uns des Mitleids mit dem armen Manne nicht erwehren, denn seine Einfalt rechtfertigt ein solches Los keineswegs. Es fehlt dem Stück an poetischer Gerechtigkeit. Dieser Mangel ist vielleicht zum Teil in der trostlosen Stimmung zu suchen, in welcher der Dichter sich damals befand. Seine Erlebnisse mochten ihm die Anschauung beigebracht haben, daß es Verhältnisse im menschlichen Leben giebt, in denen die Gerechtigkeit kein Wort mitspricht. Freilich hat er sich selbst in George Dandin nie und nimmermehr auf der Bühne dargestellt, aber wenn er das Unglück des armen Mannes, der von seiner koketten Frau so hintergangen wurde, auf die Bühne brachte, konnte ihm eine gewisse Analogie mit seinem Geschick nicht entgehen. So mochte er vielleicht in dieser Galgenhumorstimmung wie zum Trotz sich denken: nun, so lacht denn über den armen Thor, der so dumm gewesen ist, sich sein eigenes Unglück zu bereiten. „Oh George Dandin! George Dandin, was hast Du gethan? Das kommt davon, wenn man eine schlechte Frau hat!“ Dieser bittere Schmerzensschrei kommt viel zu häufig vor, als daß Molière — natürlich bei allem großen Unterschied — nicht dabei an seine eigene analoge Lage gedacht haben könnte.

Die Grundstimmung des Stückes war zwar eine traurige, doch Molière wußte durch seine gewöhnlichen

Theaterkniffe auch bei diesem Stoffe Heiterkeit zu erregen. Bei den meisten Stücken, die er schnell hinwarf, hat er dergleichen technische Motive angewandt. Als z. B. George Dandin seinen Diener Colin, den er am Fenster erblickt, auffordert, schnell zu ihm herunterzukommen, springt er sofort zum Fenster hinaus; in der Dunkelheit findet er aber seinen Herrn nicht, ebenso wenig wie George Dandin ihn. Die Sache eilt; es handelt sich darum die Eltern zu benachrichtigen. Aber sie finden einander gerade lange nicht. Die Dunkelheit der Bühne ist überhaupt ein vortreffliches Mittel, solche Bühnenspiele zu veranlassen. So benutzt sie denn Molière, um am Anfang desselben Aktes die einzelnen Personen einander suchen zu lassen; sie treffen natürlich immer die Verkehrten. Clitandre nimmt statt der Angélique die Claudine in die Arme, während Lubin statt seiner treuen Kammerzofe die Angélique umarmt. Nachher als George Dandin selbst herauskommt, hält ihn der dumme Bauerntölpel für die Heißgeliebte und erzählt ihm ins Gesicht, welchen Streich man mit ihrem Herrn vorhat. Dabei küßt er ihm inbrünstig die Hände und thut ihm schön, bis George Dandin ihm eine ordentliche Maulschelle verabreicht. Lubin zeigt überhaupt eine besondere Geschicklichkeit darin, George Dandin zu verraten, was man mit ihm vorhat. Schon zweimal vorher hat er es gethan. Dieses Motiv, einen gerade zum Vertrauten der Pläne zu machen, die man zu seinem Verderben geschmiedet hat, kommt bei Molière häufig vor. Auch die Prügel verachtet er nicht, wenn er durch sie Heiterkeit erregen kann. Als Angélique mit ihrem Geliebten überrascht wird, thut sie, als ob sie ihn fortjage, aber die Schläge, die sie ihm zu versetzen sich den Anschein giebt, fallen alle auf Dandins Rücken; ein richtiger Clownstreich, der aber gewiß seine Wirkung nicht verfehlte. — So konnte es denn kommen,

daß dieses im Grunde traurige Stück doch lustige Heiterkeit hervorrief. Dem Verfasser brauchte deshalb doch nicht fröhlich zu Mute zu sein. Denn die Anwendung technischer Motive hängt keineswegs von der Gemütsstimmung des Betreffenden ab.

In diese ernste Stimmung fällt auch das zweite Stück, welches Molière dem Studium der Alten verdankte, ‚Der Geizhals‘ (l'Avare). Aus Plautus' Aulularia entnahm der Dichter das Wesentliche der Fabel. Er fand dort einen Geizigen, der einen Schatz vergraben hat und der seine Tochter einem Manne geben will, welcher sie ohne Mitgift zu nehmen bereit ist. Die Tochter hat aber einen anderen im Sinn. Nun geschieht es, daß des Geizhalses Schatz von einem Diener gestohlen wird. Der Geizhals vermutet den Thäter im Verführer seiner Tochter und macht ihm die schlimmsten Vorwürfe, die dieser aber alle auf sein, dem Geizigen übrigens unbekanntes Verhalten der Tochter gegenüber bezieht. Diese dürre Fabel ist aber nicht das einzige, was Molière dem Plautus entnimmt. In Einzelheiten hält er sich auch an diese Vorlage. Wenn er den Geizhals die Taschen seines Dieners untersuchen oder wenn er ihn seinen Schmerz über das Verschwinden des Schatzes im Monolog ausdrücken läßt, thut er es in derselben Weise wie Plautus. Anderseits erfindet er aber manche Züge, die bei Plautus nicht vorhanden waren. Des Römers Geizhals war ein armer Schlucker. Molière denkt sich, daß das Laster des Geizes besser bei einem Manne zum Ausdruck kommen dürfte, der die Mittel hätte viel Geld auszugeben, und macht deshalb seinen Harpagon zu einem vermögenden Herrn, der über einen großen Haushalt verfügt. Er hat Lakaien und Dienstmädchen, Koch und Kutscher, Pferde und Wagen, er hält sich sogar einen Haushofmeister. Aber wie ist es um sie

bestellt! Die Lakaien haben zerrissene oder beschmutzte Kleider; der Koch muß zugleich den Dienst als Kutscher versehen; die Pferde sind so schlecht genährt, daß sie kaum aus dem Stall herauskommen können, und Harpagon steht im Rufe, sein Personal schlecht zu bezahlen und zu behandeln. Er glaubt jeden Augenblick, daß man ihn bestiehlt, und durchsucht seinen Leuten die Taschen und wirft sie auf den bloßen Verdacht, sie könnten etwas entwendet haben, aus dem Hause. So kommt uns dieser reiche Harpagon viel geiziger vor als der arme bei Plautus. Eine ebenso glückliche Änderung ist es, wenn Molière seinen Geizhals den Einfall haben läßt ein großes Hochzeitsessen zu geben. Es ist dies wirksamer, als wenn der Geizhals bei Plautus seinen künftigen Schwiegersohn selbst veranlaßt, die Spesen für das Hochzeitsessen auf sich zu nehmen. Harpagon zeigt sich bei der Gelegenheit natürlich von der sparsamsten Seite. Er läßt sein Personal antreten und giebt ihm die allerpeinlichsten Ratschläge. Beim Putzen der Wohnung sollen sie ja nicht an den Möbeln zu sehr herumreiben, da sie so zu schnell abgenutzt würden. Wenn beim Abendessen eine Flasche fortkommen oder zerbrechen sollte, will er sie vom Lohn des Dienstmädchens abziehen. Die Lakaien, die bei Tische aufwarten sollen, werden streng angehalten, nur dann den Gästen zu trinken zu geben, wenn man sie ein paar Mal gerufen habe, und nicht zu vergessen, den Wein tüchtig mit Wasser zu mischen. Zum Essen sind ungefähr zehn Personen eingeladen, doch soll der Koch nur auf acht rechnen, denn „was für acht genug ist, reicht auch für zehn." Und das Essen selbst soll möglichst einfach ausfallen. Harpagon rät etwas zu wählen, wovon man nicht zu viel essen kann, was sich schwer in den Magen legt, etwa ein recht fettes Hammelragout oder eine Topfpastete mit Kastanien.

Der Geizhals soll sich aber noch von anderer Seite zeigen. Molière begnügt sich nicht damit, ihm eine Tochter zu geben; er macht ihn auch zum Vater eines Sohnes. Und sein Sohn hat gerade die entgegengesetzten Eigenschaften. Verschwenderisch und luxusliebend stolziert er in den teuersten Kleidern einher und macht fortwährend Schulden; sogar mit Wucherern läßt er sich ein. Den Gedanken, gerade den Vater des Jünglings zu einem solchen auf Wucherzinsen ausleihenden, schmutzige Geldgeschäfte treibenden Spekulanten zu machen und mit seinem Sohn zusammentreffen zu lassen, hat Molière einer zeitgenössischen Komödie, der ‚Belle plaideuse' von Boirobert entnommen. Zwischen Vater und Sohn vermittelt ein Dritter, sodaß keiner von beiden eine Ahnung hat, mit wem er eigentlich Geschäfte treibt. Auch der Vermittler kennt die Verwandtschaft beider nicht. Bei Molière wird die komische Wirkung dadurch erhöht, daß der Vermittler, Simon, Harpagon vor seinem Sohne ahnungslos ins Gesicht sagt, daß der Mann, dem er die Geldsumme borgen solle, sich anheischig gemacht habe, seinen Alten binnen acht Monaten ins Jenseits befördern zu lassen. Und Harpagon, ahnungslos, daß er selbst gemeint ist, erklärt, daß er das wohl verstehe, und meint treuherzig, die Menschenliebe zwinge einen häufig, den Personen Freude zu machen, denen man Freude bereiten könne. Wie ihnen zu Mute ist, als sie erfahren, um wen es sich handelt, kann man sich denken. Gegenseitig werfen sie sich haarsträubende Verschwendung und nichtsnutzige Liederlichkeit oder unersättliche Geldgier und verruchte Halsabschneiderei vor. Seine Durchtriebenheit in dergleichen Wucher-Kunststückchen zeigt Harpagon besonders dadurch, daß er die Summe, die er auszuleihen vor hat, nicht vollständig bar geben will, sondern zum Teil unter der Gestalt von altem Gerümpel, dessen er entledigt sein

möchte — auch dies ein Zug, der schon bei Boirobert vorkam, den aber Molière vorzüglich zu verwerten gewußt hat.

Mit dem Gang der Handlung haben diese einzelnen Episoden kaum etwas zu thun. Dem Dichter kommt es auch hier nicht darauf an, eine dramatisch spannende Handlung vorzuführen, sondern ein möglichst vollständiges Charakterbild des Geizhalses zu geben. Diese einzelnen Scenen nehmen sich wie ebensoviele Genrebilder aus. Dem Geizigen, der seine Tochter verheiraten will und die Hochzeit vorbereitet, und dem Geizigen, der Wucher treibt, könnte man als drittes Bild den Geizigen, der selbst verliebt ist, an die Seite stellen. Dieser Zug war neu und fand sich nicht bei den Vorgängern des Dichters. Er ist auf den ersten Blick befremdend. Der alte, sechzigjährige Harpagon, der nur für sein Geld Interesse hat, soll in ein junges Mädchen verliebt sein und sie heimführen wollen? Das nimmt sich recht unwahrscheinlich aus. Molière hat diesen Zug nur erfunden, um die den Mann beherrschende Leidenschaft einer ganz entgegengesetzten, der Liebe, gegenüberzustellen. Wie wird sich ein verliebter alter Geizhals benehmen? Dieses Problem reizt ihn, und er führt es sehr interessant durch. Es versteht sich, daß Harpagon nicht wie ein junger Marquis Fensterpromenaden unternimmt; er bedient sich einer alten, in verdächtigen Liebesdiensten wohl erfahrenen Vermittlerin und sucht durch sie näheres über die Dame, die er im Auge hat, zu erfahren. Natürlich ist es die Frage der Mitgift, die ihn vor allem beschäftigt. So ohne weiteres will er sich nicht binden. Mit dem Umstand, daß sie außerordentlich sparsam ist, kann er sich nicht begnügen. Eine Mitgift, bestehend aus den Ausgaben, welche die künftige Frau nicht machen wird, das ist ihm lächerlich: man kann doch nicht etwas quittieren, was man nicht empfängt. Außerdem möchte er die ganze An-

gelegenheit so billig als möglich zu Ende führen. Will man aber heiraten, so muß man doch einmal vorher seine Braut einladen; dem ist nicht zu entgehen. Um zwei Fliegen auf einen Schlag zu treffen, lädt sie nun Harpagon zu dem Essen ein, das er ohnehin dem Bräutigam seiner Tochter giebt. Als die Braut ihn besucht, denkt er nicht daran, ihr Erfrischungen anzubieten. Auch daß er Brautgeschenke machen muß, hat er übersehen. Er geht äußerst vorsichtig in der Behandlung der ganzen Angelegenheit zu Werke. Der große Altersunterschied macht ihm Sorge; er erkundigt sich mehrmals nach den Neigungen seiner Zukünftigen; Frosine muß ihm alles in sehr rosigen Farben erscheinen lassen, damit er keine Einwände mehr mache. Sobald ihm aber sein Schatz gestohlen wird, vergißt er sofort seine Liebe. Die ganze Heiratsgeschichte ist ihm gleichgiltig.

So unwahrscheinlich die Liebe Harpagons auf den ersten Blick erscheint, so natürlich ist seine Sorge um den Schatz, den er vergraben hat. Hier konnte Molière seiner Vorlage bei Plautus nicht soviel Neues hinzufügen. Das Bild des um seinen Schatz besorgten Geizhalses ist beim römischen Dichter vorzüglich. Vielleicht erscheint Plautus' Euklio noch argwöhnischer als Harpagon. So wechselt er, aus Furcht, sein Schatz möge ihm gestohlen werden, fortwährend sein Versteck. Auch kann er sich nicht vorstellen, daß ein Reicher ohne Hintergedanken seine Tochter heiraten wolle; wenn der Reiche sich dem Armen gegenüber freundlich gebärde, habe es immer einen Grund, meint er. Auch als ihm der Bräutigam von einem schönen Trinkgelage vorschwärmt, wird er mißtrauisch. Wie wäre es, wenn er ihn unter den Tisch trinken wollte, um ihm dann in der Trunkenheit sein Geheimnis zu entlocken? Harpagon zeigt bei solchen Anlässen kein Mißtrauen. Daß Anselme seine

Tochter heiraten wollte, brauchte ihm nicht merkwürdig vorzukommen, da er ja reich war, und vor dem übermäßigen Trinken fühlte er sich wohl so sicher, daß er die Trunkenheit nicht zu befürchten brauchte. Sein Mißtrauen zeigt sich hauptsächlich darin, daß er fortwährend bei dem geringsten Geräusch erschrickt und in den Garten hinausläuft, um zu sehen, ob man den Schatz nicht entdeckt habe. Ganz plötzlich unterbricht er ein Gespräch, um sich nach dem teuern Golde umzusehen. Und wenn Leute mit einander flüstern, meint er sofort, daß sie von seinem Schatze sprechen, daß sie sich verabreden, ihn zu bestehlen. Als ihm sein Geld wirklich gestohlen wird, hegt er gegen die ganze Welt Verdacht. Als Maître Jacques den Haushofmeister als den Dieb angiebt, ist Harpagon sofort überzeugt, daß er es sein muß, obgleich er kurz vorher noch auf seine Treue geschworen, obwohl keinerlei Grund vorliegt und die Angaben Maître Jacques' höchst zweifelhafter Natur sind. Und alles, was Valère sagt, deutet er auf sein Geld.

Zum Mißtrauen gesellt sich bei ihm wahnsinnige Leidenschaft. Er liebt sein Geld wie eine Liebste; sein Schatz ist sein Herzblut, sein Augapfel. Als er ihn verliert, ist er geradezu toll. Er läuft planlos herum; er will das ganze Haus auf die Folter spannen; keine Strafe der Welt, meint er, sei groß genug für solch ungeheuere Missethat. Gehe sie straflos aus, dann sei das Heiligste nicht mehr sicher. Auch das Publikum, das ihn anglotzt und lacht, hält er für Mitwisser, für Mitschuldige: „Nur schnell, schnell, Schutzleute her, Büttel, Profosse, Untersuchungsrichter, Daumenschrauben, Galgen und Henkersknechte! Die ganze Welt will ich hängen lassen, und wenn ich mein Geld nicht wieder finde, dann häng' ich mich selbst dazu."

Auch diese übertriebene Komik fand Molière bei Plautus vor. Er übertrumpfte sie noch. Harpagon ist nicht mehr natürlich, wenn er sich selbst anpackt und sich selber zuruft: „Gieb mir mein Geld heraus, du Schurke!" oder sich auf den Boden wirft und sich tot, sogar begraben wähnt. Auch in der größten Verzweiflung wird man sich nicht so benehmen, wenn man bei Sinnen ist. Und wenn man es nicht ist, wenn man verrückt ist, wirkt man nicht mehr komisch, sondern ist bemitleidenswert. So dürfte es denn für den Schauspieler schwer fallen, durch diesen berühmten Monolog ästhetische Wirkung zu erzielen. Entweder wirkt er übertrieben possenhaft oder er verfällt ins Tragische. Weder das eine noch das andere paßt aber zum übrigen.

Neben dem Charakter Harpagons sind in Molières ‚Geizhals' auch die anderen Personen fein nüanciert. Daß ein so halsstarriger Vater verstockte Kinder haben muß, die auch an ihren Leidenschaften mit angeerbter Zähigkeit festhalten, wird uns nicht wundern. Elise ist kein gefügiges, gehorsames Mädchen wie Orgons Tochter im ‚Tartuffe'. Ihrem Vater leistet sie mit kecker Stirne Widerstand, wenn er sie gegen ihre Neigung verheiraten will. Sie hat auf eigene Faust ihre Liebesintrigue mit Valère eingefädelt, der sich in das Haus Harpagons als Haushofmeister eingeschlichen hat, um in ihrer Nähe zu sein; sie ist bereit, ihm überall hin zu folgen, und kümmert sich nicht um etwaige Rücksichten auf die Familie. Auch ihr Bruder Cléante ist von derartigen Sorgen frei. Er lebt viel mehr außerhalb des Hauses als bei seinem Vater; je weniger Geld er zur Verfügung hat, desto unbekümmerter wirft er es zum Fenster hinaus. In der Wahl der Mittel kennt er keine Skrupel, wenn er Marianne zur seinigen machen will; auch vor der Flucht mit ihr wird er sich nicht

scheuen. Von seinem Vater läßt er sich nichts mehr gefallen. Alle Achtung vor seiner Autorität hat er verloren; mit Grobheit und Spott weist er seine Vorwürfe zurück. So ist denn dank der Leidenschaft, die den Vater vollständig beherrscht, der Familiensinn aus diesem Hause völlig geschwunden. Fremd, ja feindlich stehen die Kinder dem Vater gegenüber. Und der Friede ist auch unter dem Hausgesinde nicht zu finden. Nur die Furcht vor dem Zorne des Herrn hält die Zucht einigermaßen aufrecht. La Flèche, der Lakai des Sohnes, würde ein teuflisches Vergnügen darin finden, den Alten zu bestehlen; Maître Jacques, der Koch und Kutscher zugleich, behauptet zwar, er habe trotz allem noch eine gewisse Zuneigung für Harpagon: nach seinen Pferden sei er ihm das Liebste auf der Welt. Nichtsdestoweniger freut es ihn ungemein, ihm ins Gesicht zu sagen, was die Leute Böses von ihm reden; er erspart ihm kein Witzchen und möchte gar zu gern, wenn er nicht ein Hasenfuß wäre, in das Gelächter der Stadt mit einstimmen und ihn auch einen „Geizhals, Knicker, Wucherer und Halsabschneider" nennen. Übrigens ist Maître Jacques eine der prächtigsten, derbkomischen Gestalten von Molières Theater, eine köstliche Mischung von pfiffiger Einfältigkeit, schlauer Gutmütigkeit und feiger Großsprecherei. Auch der Liebhaber Valère ist keine typische Figur. Schon der Umstand, daß er sich ins Haus des Vaters seiner Geliebten eingeschlichen hat, um auf diese Weise seine Liebespläne besser ausführen zu können — ein Zug, den Molière wie einiges andere noch den Suppositi Ariosts entnommen zu haben scheint — schon dieser Umstand unterscheidet ihn von gewöhnlichen Liebhabern. Auch fehlt es ihm an deren sonstigem, sehr empfindlichem Ehrgefühl, sonst würde er sich in diese erniedrigende Stellung, wo er fortwährend schmeicheln und kriechen muß, um sich

zu behaupten, nicht hineinfinden können. Auch Marianne, die Geliebte Cléantes ist nicht farblos; sie ist ein gutmütiges, bescheidenes Mädchen, das sich nur, um ihre Mutter nicht zu betrüben, zu einer Heirat mit Harpagon hergiebt, aber im Augenblick, wo sie den Geliebten in ihrer Nähe weiß, auch zeigt, daß sie entschlossener That fähig ist. Von allen Personen des Stückes hat vielleicht Frosine, die Vermittlerin, noch am meisten stereotypische Züge; nichtsdestoweniger hat Molière auch diese Gestalt außerordentlich lebenswahr darzustellen gewußt. Die schleichende und schmeichelnde, auf ihren Vorteil zuerst bedachte, die Schwächen der anderen ausnutzende, geschwätzige, in moralischen Dingen wenig skrupulöse Alte ist ein Typus, den man im Leben häufig antreffen kann.

So zeigt sich auch im ‚Geizhals' Molière in der Charakteristik der Personen als Meister. Auf die Fabel selbst und den Gang der Handlung, auf die Lösung des Stückes hat er wie immer wenig Sorgfalt verwendet. Der abenteuerliche Schluß namentlich, wo die unnatürlichsten Wiedererkennungsscenen stattfinden, ist heutzutage auf der Bühne nicht mehr zu ertragen. Als Ganzes genommen ist das Stück sehr unwahrscheinlich. Man versteht wohl, warum der Künstler Molière alle die verschiedenen Züge, die wir einzeln untersucht haben, zusammengetragen hat, um den Geiz Harpagons in grelles Licht zu rücken; nichtsdestoweniger bleibt die Figur dieses sechzigjährigen, schmutzigen Geizhalses, der ein junges Mädchen unbekannter Familie und recht zweifelhaften Vermögens heiraten will, der sich Lakaien, einen Haushofmeister und mehrere Dienstboten hält, wenig lebenswahr. Warum sucht er sich nicht eine gute Partie aus und warum schränkt er seinen Haushalt nicht ein? Auch ist die Grundstimmung dieses Stückes wie die des George Dandin eigentlich traurig.

Die Gestalt des Harpagon ist zu mürrisch und grämlich, um volle Heiterkeit hervorzurufen; der Diebstahl, durch den sein Geiz bestraft wird, bleibt doch immer Diebstahl, und was noch schlimmer ist, ein Diebstahl, der unter Mitwissen des Sohnes vollführt wird. So viele mildernde Umstände auch vorliegen, über ein gewisses moralisches Unbehagen kommt man nicht hinaus.

Immerhin giebt es sonst in dem Stück viele Scenen, welche Heiterkeit hervorrufen. Auch hier hat Molières Bühnentechnik Großartiges geleistet. Durch Wiederholung gleicher Worte, durch Parallelismus von Frage und Antwort, durch Mißverständnisse weiß er große Wirkung zu erzielen. Dadurch werden manche seiner Entlehnungen zu eigenartigen Schöpfungen. Das Wiederholen des Wortes „ohne Mitgift“, womit Harpagon alle Einwände zurückweist, die Valère gegen die geplante Heirat vorbringt, ist bei ihm ungleich wirksamer als bei Plautus oder Rotrou. Und wenn er seinen Geizhals mit Valère streiten läßt über den Schatz, den er ihm entwendet habe, und dieser seine Geliebte, jener sein Geld darunter meint, so weiß er dieses Mißverständnis viel komischer zu gestalten als der Römer.

Man hat vielfach dieses Stück eine Mosaikarbeit genannt, die Molière aus den verschiedensten älteren Komödien zusammengestellt habe. Es ist das sehr übertrieben. Zu Grunde liegt zwar Plautus' Aulularia, und zur Fabel und Charakteristik des Helden hat Molière, wie wir sahen, dem Römer manches entlehnt, wenn auch selbständig verwertet. Außer dem Charakterzug, den er Boiroberts Belle Plaideuse entnommen, beschränken sich seine anderen Entlehnungen aus Ariosts ‚Suppositi‘ und den ‚Geistern‘ Lariveys auf Einzelheiten, die keine besondere Bedeutung haben. Die Fabel seiner Stücke hat Molière fast nie

selbst erfunden. Beim schnellen Arbeiten fielen ihm eine Menge von Reminiscenzen aus seiner Lektüre oder seiner Bühnenpraxis ein, die sich unter seiner Hand zu eigenartigen Gebilden umformten, welche bald in das Gefüge des Ganzen paßten, wie wenn sie stets dafür bestimmt gewesen wären. Von einem sorgfältigen Zusammentragen aus verschiedenen Quellen kann nicht die Rede sein.

Ebenso wie die Reminiscenzen aus Lektüre und Bühnenpraxis flogen ihm auch beim Arbeiten die Erinnerungsbilder aus seinem eigenen Leben zu. Diese oder jene Personen, die er kannte, oder die er nur oberflächlich gesehen, lieferten ihm den einen oder anderen neuen Zug. So ist es nicht unmöglich, daß ihm auch die Gestalt seines eigenen Vaters einige Züge zum Charakter Harpagons geliefert habe. Der alte Poquelin war ein sehr geriebener Geschäftsmann. Es ist nunmehr urkundlich festgestellt, daß er sich neben seinem Hauptgeschäft in Geldmachenschaften einließ, die ihn zwar nicht als Wucherer, aber doch als einen Mann erscheinen lassen, der es nicht verschmähte, sich durch Geldausleihen zu hohem Zinsfuß einen nicht unbeträchtlichen Nebenerwerb zu sichern. Seinen Kindern gegenüber zeigte er sich in Geldangelegenheiten sehr karg. Zwischen ihm und seinem Sohn wird es zur Zeit der Gründung des „Illustre Théâtre“ wohl auch manchmal zu heftigen Scenen gekommen sein. Gegen Ende seines Lebens war er grämlich und mürrisch. Das sind Züge, die vielleicht auch mit anderen zusammen das Bild des Geizigen vervollständigen halfen. Deshalb Molière einen schlechten Sohn zu nennen haben wir keine Veranlassung; er hat sich im Gegenteil, nach seiner Rückkehr nach Paris seinem Vater gegenüber sehr gefällig gezeigt. Nicht damit zufrieden, ihm alle Summen, die er früher von ihm erhalten, zurückzugeben, streckte er ihm sogar, als er gegen

Ende seines Lebens infolge verfehlter Spekulationen ins Gedränge gekommen war, Geld voraus; er übte sogar die zarte Rücksicht, des Vaters Empfindlichkeit dadurch zu schonen, daß er ihm das Geld durch Vermittelung seines Freundes Rohaut zukommen ließ. So brauchte der Vater nicht zu wissen, daß sein Sohn, den er früher verstoßen, ihn nunmehr unterstützte. Die Bezahlung von Zinsen verbat er sich. Zu seiner ganzen Familie hatte überhaupt Molière seit seiner Rückkehr vortreffliche Beziehungen. Aber er hatte auch den Schmerz, manche seiner Angehörigen zu verlieren; der Vater selbst starb am 25. Februar 1669.

So sehr dieser Verlust Molière nahe gehen mochte, er befand sich aus anderen Gründen Anfangs des Jahres 1669 wieder in gehobenerer Stimmung. Sein Schmerzenskind ‚Der Tartuffe' war endlich freigegeben worden und wurde unter ungeheuerm Zudrang des Publikums aufgeführt. Wir glauben nicht zu irren, wenn wir aus diesem Grunde in den nächstfolgenden Schöpfungen des Dichters wieder größere Lebensfreude pulsieren fühlen. Wenn man das neue Stück, das Molière für die Feste des Königs dichtete, ‚Monsieur de Pourceaugnac', mit dem letzten zu ähnlichem Zwecke gedichteten, mit ‚George Dandin' vergleicht, kommt man unwillkürlich darauf. In dieser neuen Balletkomödie, welche für die großen Festlichkeiten gedichtet wurde, die im September und Oktober 1669 in Chambord veranstaltet wurden, herrscht wieder die tolle, ausgelassene Laune, die wir bereits im ‚Arzt wider Willen' bewunderten. ‚Monsieur de Pourceaugnac' ist eine ganz geniale Posse.

Ein biederer Pariser Bürger hat die Absicht, seine Tochter Julie mit einem Edelmann aus Limoges, der den schönen Namen Pourceaugnac trägt, zu verheiraten. Nun

hat aber Julie natürlich einen anderen im Sinn, einen gewissen Eraste — eine Situation, die wir fast in allen Komödien Molières wiederfinden. Auch Eraste will die Geliebte allen Hindernissen zum Trotz zur seinigen machen. Um die geplante Heirat mit dem limusiner Edelmann unmöglich zu machen, erdenkt er sich mit seinen Helfershelfern, dem Neapolitaner Sbrigani und Nérine, einer der bekannten Theater-Intrigantinnen, alle möglichen Streiche. Zuerst gilt es, sich das Vertrauen des braven Limusiners zu sichern. Sbrigani, der Erzschurke, der nur mit knapper Not dem Tode am Galgen entronnen ist, stellt sich, als ob er der beste Freund des eben nach Paris gekommenen Edelmannes sei. Als ihn die Pariser Gassenjungen wegen seines plumpen und unbeholfenen Aussehens verspotten, nimmt er seine Partei und jagt sie weg; Eraste kommt mit ausgebreiteten Armen auf ihn zu, drückt ihn ans Herz und frägt, ob er sich denn seiner nicht mehr erinnere; er sei doch einst in Limoges so häufig mit ihm zusammen gewesen. Unter dem Vorwand, ihn Vertrauenspersonen anzuempfehlen, giebt er ihn zwei Ärzten in Pflege, welchen er den Glauben beigebracht hat, der Edelmann sei verrückt. Pourceaugnac, der sie für zwei Wirte hält, versteht kein Sterbenswort von ihrer Konsultation; als sie aber den Apotheker beauftragen, ihm ein Klystier zu verabreichen, und dieser ihn schon mit seiner Waffe bedroht, entflieht er voll Entsetzen. Das Ballet setzt ein, zwei italienische Musiker, als Ärzte verkleidet, verfolgen ihn auch mit ihren Instrumenten, und der arme Pourceaugnac läuft in Todesangst von der Bühne in die Kulissen und dann wieder auf die Bühne. Er schützt den gefährdeten Teil seines Körpers mit seinem Hut, dann setzt er sich auf einen Stuhl, erhebt sich mit ihm und läuft so davon, den Stuhl als Schild gegen den ihn von hinten bedräuenden Feind

benutzend. — Der Arzt ist wütend, daß ihm sein Opfer entgangen ist; er beklagt sich auf Sbriganis Rat bei Oronte, der zu seiner Bestürzung erfahren muß, daß sein künftiger Schwiegersohn ein kranker Mann sein soll. Damit läßt es aber Sbrigani nicht bewenden. Einerseits läßt er den Oronte glauben, daß es Pourceaugnac auf sein Vermögen abgesehen habe, um die zahlreichen Schulden, die er bei flämischen Kaufleuten gemacht, zu decken; anderseits redet er dem Limusiner ein, seine Zukünftige sei eine abgefeimte Kokette, die sich nicht des besten Rufes erfreue. Julie unterstützt ihn dabei, indem sie den ihr aufgedrungenen Bräutigam durch übertriebenes Entgegenkommen, das ans Unschickliche grenzt, stutzig macht; sie weiß sehr wohl, daß sie den biedern Provinzialen, der gerade in dieser Beziehung besonders streng sein muß, durch derartiges Benehmen am meisten vor den Kopf stoßen wird. Und um das Maß voll zu machen, läßt man den armen Pourceaugnac durch eine gewisse Lucette, die sich als Gascognerin gebärdet, und Nérine, die als Picardin auftritt, verfolgen; beide Frauenzimmer behaupten, sie seien seine angetrauten Frauen und seien schmählich von ihm im Stich gelassen worden; sie rufen ihre Kinder herbei, die ihren pflichtvergessenen Vater durch ihr Gewimmer erweichen sollen. Polygamie ist ein schweres Verbrechen und wird in Paris furchtbar geahndet, so erzählt Sbrigani dem Armen, der gar nicht mehr weiß, wo aus noch ein. Er solle sich als Frau verkleiden und möglichst schnell entfliehen; sonst würde er noch am Galgen für sein Verbrechen büßen müssen. Pourceaugnac läßt sich das nicht zweimal sagen; in grotesker, gerade zu seiner Statur merkwürdig passender Frauenkleidung ist er im Begriff Paris zu verlassen, als zwei Schweizer, die ihm galante Anerbietungen machen, ihn aufhalten und so der Justiz in die Arme werfen. Er

wird erkannt; sein Ende scheint sicher zu sein, als Sbrigani, der Schurke, der die ganze Intrigue geleitet, scheinbar als Retter in der Not erscheint und ihm sagt, das einzige, wenn er davonkommen wolle, sei, ordentlich zu blechen. Die Angst vermag auch das bei ihm zu erreichen, er zahlt und flieht, so schnell er kann, die ungastliche Stadt verfluchend, die ihm so übel mitgespielt. So sind ihn Julie und Eraste los; um aber selbst zum gewünschten Ziele zu kommen, thun sie als ob sie einander gar nicht möchten. Julie will den armen Pourceaugnac, den sie über die Maßen zu lieben vorgiebt, durchaus haben. Oronte will aber nichts mehr davon hören und giebt sie nun zum Trotze dem Eraste zur Frau.

Im Gegensatz zu den anderen Stücken Molières ist dieses Lustspiel gut gebaut. Die Handlung schreitet rüstig vorwärts; es finden sich keine unnützen Episoden; die Lösung ist nicht abenteuerlich, sondern durch die Intrigue gut vorbereitet. Der Ton der Posse ist vorzüglich getroffen. Denn wenn uns auch auf den ersten Blick die Geschichte des Limusiner Edelmannes, weil sie aller Wahrscheinlichkeit widerspricht, albern vorkommt, so haben wir doch unsere Freude an den sehr klugen Einfällen, an den famos gelungenen Streichen, die uns da vorgeführt werden. Von ernstem Hintergrund ist natürlich keine Rede. Lachen, um zu lachen, ganz harmlos und naiv, das ist die Losung, die wir dieser Art Komik geben. So werden wir uns denn auch nicht daran stoßen, daß eigentlich dem armen Limusiner Edelmann ohne sein Verschulden arg mitgespielt wird. Bei solchen Possen kann ein moralisches Empfinden nicht aufkommen. Dies Lachen ist jenseits von Gut und Böse; und es wird auch durch ganz äußerliche Momente herbeigeführt: die Gestalt des Limusiners, seine Art zu sprechen, die Mundart der beiden Bäuerinnen, die ihn ver-

folgen, das Kauderwelsch, das Sbrigani als flämischer Kaufmann radebricht, die entsetzliche Aussprache der Schweizer, das Hantieren des Apothekers mit dem Klystier, die Flucht des armen Pourceaugnac, schon sein anzüglicher Name — das sind alles Momente, die dieses Lachen hervorrufen.

Da die Situationen in dem Stücke die Hauptsache sind, hat Molière die Charaktere nicht so fein gezeichnet, wie in seinen großen Komödien. Nur der Träger der Titelrolle hat schärfere Züge. Der einfältige, biedere Provinziale, der auf die Streiche, die ihm durchtriebene Pariser und verschmitzte Neapolitaner spielen, plump hereinfällt, ist zwar ein Edelmann — und er hält viel auf seinen Adel —, aber er hat zugleich auch die Rechtswissenschaft studiert und kennt sich gut in den Ausdrücken der Rechtspflege aus. Zu Molières Zeit war dies nicht so häufig, und so hat man sich denn mit Recht gefragt, ob Molière nicht eine besondere Person im Auge gehabt habe, die er lächerlich machen wollte. Zeitgenossen wußten zu erzählen, der betreffende Marquis habe sich einmal auf der Bühne mit den Schauspielern herumgestritten, und aus Rache habe ihn Molière auf seinem Theater jene wenig beneidenswerte Rolle spielen lassen. Ferner hat man den Umstand, daß Molière gerade einen Edelmann aus Limoges zum Gegenstand seines Spottes nahm, geltend machen wollen. Aber es standen die Limusiner damals überhaupt in Frankreich in keinem besondern Rufe; man machte sich gerne über ihre Sitten lustig, wie heutzutage über die Auvergnaten. Lafontaine weiß vom Aufenthalt in der Stadt nichts besonders Löbliches zu sagen: viel Knoblauch und wenig Jasmin! Und schon Rabelais hatte in seinem Limusiner Schüler einen Bürger von Limoges lächerlich gemacht. Es ist auch nicht nötig anzunehmen, daß

Molière gegen die Stadt als solche etwas gehabt habe, und daß er etwa aus Rache, weil er während seiner Wanderungen in der Provinz dort ausgepfiffen worden sei, die Stadt habe an den Pranger stellen wollen. Ein Mr. de Pourceaugnac mußte aber aus Limoges stammen, um auf all die Streiche hereinzufallen. Die übrigen Personen sind mehr Typen als Charaktere: Oronte, der gewöhnliche, halsstarrige Vater; Eraste, der Liebhaber, der die Hülfe eines durchtriebenen Dieners in Anspruch nehmen muß, um die Hand seiner Geliebten zu erreichen; Julie, die Tochter, die sich gegen den Willen ihres Vaters auflehnt; Sbrigani und Nérine, die gewöhnlichen skrupellosen Zwischenhändler. Die Ärzte zeigen sich wieder von derselben Seite, wie in den übrigen Komödien. Namentlich ist es ihr Prunken mit gelehrten Ausdrücken, ihr endloses Disputieren, ihre Anbetung der Theorie und Verachtung der Praxis, die hier zum Ausdruck kommen. Der eine Arzt redet so schön und gelehrt über die vermeintliche Krankheit Pourceaugnacs, die Hypochondrie, daß der andere meint, selbst wenn der Marquis nicht wirklich krank wäre, so müßte er es werden, um der Schönheit und Richtigkeit der Dinge willen, die jener behauptet habe. Mit seinen Ratschlägen ist es freilich nicht weit her; hält doch der Arzt besonders daran, daß jedesmal eine ungerade Zahl von Heilmitteln verabreicht werde, „numero Deus impari gaudet."

Der Nachdruck, mit dem auch in dieser tollen Posse Molière wieder auf medizinische Dinge zu sprechen kommt, wird weniger auffallen, wenn man bedenkt, daß er selbst erst vor kurzem von schwerer Krankheit genesen war; an seinem Krankenlager hatte er wohl die Ärzte in ähnlicher Weise disputieren hören, und seinem Ärger über ihr unnützes Schwatzen machte er, wo er nur konnte, Luft. Gerade die Hypochondrie, von der er hier so eingehend

spricht, wird er wohl nicht bloß theoretisch gekannt haben; wir werden später darauf noch zurückkommen. Einstweilen freilich war er wieder in besserer Stimmung; schönere Zeiten brachen für ihn wieder an.

Des Königs Gunst genoß Molière vollkommen; kein Fest konnte ohne seine Hilfe veranstaltet werden. Es wird der Schauspielertruppe nicht immer leicht gewesen sein, auf längere Zeit Paris zu verlassen; anderseits war es aber eine solche Ehre, dem König unentbehrlich zu sein, daß man wohl gern die Unannehmlichkeit der Unterbrechung auf sich nahm. Schon im Februar 1670 wurden neue Feste in Saint-Germain veranstaltet. Und Molière wurde beauftragt, sie durch ein Stück zu verschönern, dessen Gegenstand der König selbst angab. Die ‚Amants magnifiques', die prächtige Feste veranstaltenden Liebhaber — einen kurzen, dem französischen Titel ganz entsprechenden Ausdruck finden wir nicht — sind kein Lustspiel, sondern eine dramatisierte Liebesgeschichte oder Liebeswerbung. Zwei um die Gunst einer Prinzessin werbende Fürsten wetteifern in der galanten Veranstaltung wunderbarer Festlichkeiten, um ihre Hand zu erobern. Sie aber zeigt sich spröde und schenkt ihre Hand schließlich einem ehrfurchtsvoll und schüchtern für sie schwärmenden Feldherrn, der ihr nur ein treues Herz darzubringen vermag. Die einzelnen Aufzüge werden durch prachtvolle Intermezzos unterbrochen, in denen die höchsten Persönlichkeiten, der König an der Spitze, mitzuwirken berufen waren. Die herrlichen Dekorationen, die kostbaren Gewandungen, die einschmeichelnde Musik und anmutigen Tänze der Intermezzos riefen viel größere Bewunderung hervor, als das in preziösem Ton gehaltene Schauspiel, das zu den schwächsten Erzeugnissen des Dichters gezählt werden kann. Molière, der es wohl nur sehr ungern, nur um dem Könige zu gefallen, schrieb, hielt es

nicht einmal für würdig gedruckt zu werden. Dennoch sind einige gelungene komische Rollen darin; der Diener Clitidas, den Molière selbst gab, und der Astrolog Anaxarque, der das Schicksal zu Gunsten der Freigebigsten unter den Prinzen zu beeinflussen versteht, haben etwas wirklich Molièresches an sich. Sonst ist das Stück recht fade.

Wenn dieses Werk weit entfernt ist einen Höhepunkt in Molières Schaffen zu bezeichnen, so bedeutet hingegen das Jahr 1670 im Privatleben des Dichters entschieden eine Wendung zum Besseren. Das Glück, das ihm so lange den Rücken gedreht, scheint ihm nun wieder zuzulächeln. Es gelingt ihm damals, seinen innig geliebten Schützling Baron, der ihn zur Zeit der Aufführung der Mélicerte wegen seines Streites mit Armande verlassen hatte, wieder zu sich kommen zu lassen. Er hatte seine Anwesenheit in Dijon, also in nicht zu weiter Ferne in Erfahrung gebracht und ihm einen sehr gütigen Brief geschrieben, um ihn zur Rückkehr zu bestimmen. So groß war seine Freude, den hoffnungsvollen jungen Mann wieder zu sehen, daß er ihm sogar bis zum Stadtthor entgegenging und ihn wie den verlorenen Sohn wieder bei sich aufnahm. In Barons Begabung hatte er sich nicht getäuscht: er wurde später einer seiner berühmtesten Schauspieler. Doch scheint sein Charakter keineswegs zu den besten gehört zu haben; in sittlicher Beziehung lüderlich, dabei undankbar und rücksichtslos, ist er durchaus keine sympathische Erscheinung. Molière liebte ihn aber so sehr, daß er seine Fehler gern übersah. Zugleich mit Baron trat in die Truppe eine neue Schauspielerin ein, die Beauval, welche die Soubretten vorzüglich spielen sollte und für die unser Dichter — wir werden noch darauf zurückkommen — ganz gewiß einige besondere Rollen geschrieben haben wird. — Um diese Zeit scheint

auch zwischen Molière und seiner Frau eine Annäherung stattgefunden zu haben. Chapelle gab sich besondere Mühe die entfremdeten Gatten einander wieder nahe zu bringen. Wie freudig Molière die Annäherung begrüßte, können wir aus einer Stelle in dem Lustspiel ersehen, welches er nunmehr dichtete: ‚Der Bürger als Edelmann' (le Bourgeois gentilhomme). Voll zarter Innigkeit entwarf er dort — wie die Zeitgenossen bereits bemerkten — in der Person der von Cléonte angebeteten Lucile ein Bild seiner eigenen Gattin.

Auch dieses Stück war eine Balletkomödie und verdankt seine Entstehung oder wenigstens die erste Anregung dem Wunsche des Königs selbst. Seitdem ein Orientreisender Laurent d'Arvieux vor dem Hofe einen mit großem Beifall aufgenommenen Vortrag über seine Abenteuer im fernen Osten und über die Gebräuche und Sitten der Türken gehalten hatte, interessierten sich die hohen Herrschaften ungemein für Türken. Und Molière, dessen Hilfe bei allen Unterhaltungen unentbehrlich war, wurde gebeten, ein Stück zu dichten, in dem eine türkische Maskerade auf die Bühne gebracht wurde. D'Arvieux wurde beauftragt, sich mit dem Komiker ins Einvernehmen zu setzen und alle die Kleidung betreffenden Fragen mit ihm zu besprechen. Er erzählt in seinen Memoiren, daß er zu diesem Zwecke mit Molière zusammen in Auteuil gearbeitet habe.

Es versteht sich, daß der Dichter sich mit einem bloßen Schaustück nicht begnügen konnte. Vielleicht schwebte ihm gerade damals der Gegenstand einer neuen Sittenkomödie vor; nachdem er solange die Thorheiten der Adligen selbst verspottet, wollte er die Verkehrtheit der biederen Spießbürger, die es dem Adel gleich zu thun suchten, ebenfalls lächerlich machen. In George Dandin hatte er schon einen

reichen Bauern gezeichnet, der sein Unglück selbst dadurch herbeiführt, daß er eine ungleiche Ehe mit einer Adligen eingeht; doch lag in diesem Stück nicht das Hauptgewicht auf dem Ehrgeiz oder der Eitelkeit des Bauern; George Dandin denkt nicht daran, den Adligen zu spielen. Solcher Leute aber gab es damals sicherlich genug; und so reifte in Molière wohl allmählich der Gedanke, einen solchen Pariser Bürger darzustellen, der in alles, was adlig ist oder nach Adel aussieht, verliebt ist. Ein neues Porträt in seiner Galerie zeitgenössischer Thoren. Und als ihm nun aufgetragen wurde, eine Türkenmaskerade auf die Bühne zu bringen, hatte seine Phantasie bald eine kühne Brücke geschlagen, die den braven Spießbürger mit den Türken in Verbindung bringen sollte. Wie wäre es, wenn die Eingenommenheit des Parisers für den Adel so weit ginge, seine Tochter mit dem Sohne des Großtürken verheiraten zu wollen? Es klang unwahrscheinlich, aber der Menschen Thorheit ist groß — und in der Komödie ist so vieles möglich. Frisch an die Arbeit! Wenn es sich auch grotesk ausnimmt, der Hof wird lachen, das Publikum wird sich vergnügen und der Erfolg wird gewiß sein. So mag in Molières Geist der Plan des Bürger-Edelmanns allmählich herangereift sein. Am 13. Oktober 1670 konnte er bei einem Hoffeste zu Chambord mit seinem vollendeten Werke vor den König treten.

Auch hier ist die Fabel, welche diesmal originell zu sein scheint, an sich überaus einfach. Handlung ist fast nicht vorhanden. Sie beschränkt sich auf folgendes: Ein eingebildeter Spießbürger, Jourdain, der alle möglichen Stunden nimmt, um die einem Adligen unerläßlichen Kenntnisse und Manieren sich anzueignen, der sich von einem verkommenen Grafen anpumpen und betrügen läßt und einer Marquise den Hof macht, wird von dem Lieb-

haber seiner Tochter, der die Einwilligung des Vaters nur erhalten kann, wenn er Adliger ist, dadurch gefoppt, daß er sich als Sohn des Großtürken bei ihm einführt und, nachdem er ihn durch eine lächerliche Ceremonie zum Mamamouchi erhoben, auf diese Weise überrumpelt. Das Interesse liegt naturgemäß nicht in der Handlung, sondern ist wiederum in der Charakterstudie zu suchen. Zu diesem Zwecke hat Molière auch hier nach seiner gewöhnlichen Kompositionsweise verschiedene, lose mit einander verknüpfte Scenen gedichtet, in welchen der Thor, den er uns vorführt, jedesmal in anderer Beleuchtung und Umgebung erscheint. Wir sehen den adelstolzen Jourdain nacheinander in den verschiedensten Situationen vor uns auftreten. Der Bourgeois, der sich bilden will; der Bourgeois, der sich eine standesgemäße Kleidung verschafft; der Bourgeois, der mit seinen Kenntnissen prahlt; der Bourgeois, der in eine Adlige verliebt ist; der Bourgeois, der sich von einem Adligen foppen läßt; der Bourgeois, der seine Tochter einem Adligen durchaus zur Frau geben will — so könnte man die einzelnen Scenen, die das ganze Stück ausmachen, betiteln. Diese Scenen bringen die Handlung nicht vorwärts, sondern wollen nur den Charakter des Bürger-Edelmanns jedesmal von einer andern Seite zeigen; Molière hat sie auf das Sorgfältigste ausgearbeitet. Wir meinen ihn zu kennen, den wohlbeleibten, protzigen, eiteln und egoistischen Jourdain, der in seinen alten Tagen noch Tanz- und Gesangstunden nimmt, der sich Fechtunterricht geben läßt, und — da er auch noch einen Firniß Bildung zur Verhüllung seiner bodenlosen Unwissenheit für wohlangebracht hält — sich einen Philosophielehrer ins Haus kommen läßt. Um wahre Bildung ist es ihm natürlich nicht zu thun; er will sich nur in Gesellschaft bewegen können wie die Herren der Aristokratie, die ihm als die einzig er-

strebenswerten Ideale vorkommen; er will sich nicht bloßstellen, wenn er den Mund aufthut oder einen Fuß vor den anderen setzt. Da es ihm vor allen Dingen um den Schein zu thun ist, legt er ganz besonderes Gewicht auf die Kleidung; er ist so stolz, standesgemäß angezogen zu sein, daß er sich allen Leuten, sogar seinen Lehrern, ja seinem Dienstmädchen von vorne und von hinten zeigt. Wie tadellos sitzt sein Rock! Wenn auch die Seidenstrümpfe fürchterlich eng sind und die Schuhe entsetzlich drücken, was schadet's! Man muß auch etwas leiden, wenn man schön sein will. Und schön ist er — so schön, daß er sich, von seinen zwei Lakaien begleitet — denn er hat zwei Lakaien — auf die Straße begeben will, damit alle Leute staunend vor ihm stehen bleiben. Er weiß es sicher, jedermann wird ihn für einen Edelmann halten. Nennt ihn doch der Schneiderjunge bereits so; ja er redet ihn sogar mit Hoheit an, als er von ihm ein Trinkgeld bekommt.

Aber zum wirklichen Adligen gehört noch mehr. Man muß auch eine galante Neigung haben. Die ehrenvolle Bekanntschaft des Grafen Dorante weiß Jourdain zu benutzen, um einer gewissen Marquise Dorimène den Hof zu machen. Er hat keine Ahnung, daß dieser Dorante ein erbärmlicher Schwindler ist und seine Dummheit ausbeutet, um die eigene Tasche zu füllen und selber der Marquise, die er heiraten will, alle möglichen galanten Liebenswürdigkeiten in seinem Namen zu erweisen. Im Gegenteil, er fühlt sich geschmeichelt, wenn er die Ehre haben darf, dem edeln Grafen einige Dienste zu leisten, und wenn die Marquise gnädig geruht, seine Kratzfüße und Reverenzen, seine üppigen Gastmähler und fein gedrechselten Lobeserhebungen entgegenzunehmen. Was ficht es ihn an, wenn seine Frau und sein Dienstmädchen ihn auslachen oder sogar schimpfen, die Thörichten! Sie wissen nicht, was sich in der großen

Welt gehört; sie haben keine Ahnung von Chic oder Bildung! In dieser niederen Bürgersphäre darf seine Tochter Lucile nicht verkümmern. Deshalb will er sie ihrem Anbeter Cléonte nicht zur Frau geben. Jourdains Tochter ist nur einem Adligen bestimmt. Dieser Ehrgeiz bringt ihn aber zu Fall. Cléonte und sein Diener Covielle kennen seine schwache Seite und nutzen sie zu ihrem Vorteil aus. Sie verkleiden sich als Türken und bringen es fertig ihn glauben zu machen, daß des Großtürken Sohn in seine Tochter verliebt ist und sie durchaus heiraten will. So ohne weiteres geht das freilich nicht. Jourdain muß zunächst eine Standeserhöhung über sich ergehen lassen; er muß zum Mamamouchi erhoben werden. Wenn Molière nicht durch den Auftrag des Königs der Weg vorgezeichnet gewesen wäre, hätte er wohl schwerlich die Dummheit Jourdains so unwahrscheinlich gesteigert. Aber die Maskerade war ja befohlen. Und so läßt er denn in Jourdains Wohnung sechs Türken erscheinen, einen Muphti und zwei Derwische. Erstere tragen einen Teppich und tanzen mit ihm im Zimmer herum, dann gehen sie darunter durch, schließlich breiten sie ihn auf dem Boden aus, werfen sich dann auf die Kniee, rufen Allah und singen. Jourdain hat sich die Haare abrasieren lassen und als Türke verkleiden müssen; er muß den Alkoran auf dem Rücken tragen, während der Muphti und seine Begleiter in tollem Kauderwelsch den größten Unsinn hersagen. Der Muphti singt: Halaba, balachou, balaba, balada! und die Türken wiederholen es. Darauf bringen sie dem biederen Jourdain einen mit zahlreichen angezündeten Lichtern geschmückten, kolossalen Turban her und setzen ihm denselben auf den Kopf; endlich geben sie ihm noch einen Säbel, und zum Schlusse hauen sie ihn durch. Die ganze Familie hat man allmählich ins Geheimnis eingeweiht, und die beiden Liebenden

„kriegen sich“ dank diesem Hokuspokus ohne Schwierigkeit. — So endigt denn die Sittenkomödie als grobe Farce. Von unserem Standpunkte aus können wir nicht umhin es zu bedauern, aber wir begreifen, daß Molière nicht anders konnte; überdies ergießt sich über diese zwei letzten Akte eine solche Flut toller Heiterkeit, daß wir über den gewaltigen Unsinn nur aus vollem Halse lachen können.

Neben Jourdain haben wir in der reizenden Komödie noch andere gelungene Charaktere. So überspannt ihr Mann ist, so verständig ist Frau Jourdain; sie ist eine brave, ehrbare, etwas spießbürgerlich gesinnte Hausfrau, der nichts über den Haushalt und die Familie geht und welche das verrückte Leben, das ihr Mann führt, in Harnisch bringt. Ihr zur Seite steht ein tüchtiges, ihr von Herzen ergebenes Dienstmädchen, Nicole, zudem ein lustiges Ding, das sich krank lachen will, als es den alten Jourdain im Hofkleid erblickt, und sich einen Spaß daraus macht, auf den Vorschlag ihres Herrn einzugehen und mit ihm zum Scherz zu fechten. Molière schrieb diese Rolle für M$^{lle.}$ Beauval, welche die Besonderheit hatte, so hell und aus vollem Halse lachen zu können, daß das ganze Publikum mitgerissen wurde. Auch Dorante, der heruntergekommene Graf, der sich durch eine große Virtuosität im Schmeicheln und Schwindeln auszeichnet und das Anpumpen versteht wie kaum einer, ist eine vorzüglich gelungene Gestalt. Dagegen ist die Marquise Dorimène zu farblos. Man weiß nicht, wes Geistes Kind sie ist, und begreift nicht, daß sie — wenn sie eine anständige Frau ist — Dorante in ein fremdes Haus folgt, um ein galantes Souper einzunehmen. Vorzüglich ist dagegen wiederum der Lehrer der Philosophie, nicht mehr der typische Pedant der früheren italienischen Komödie, sondern eine Gestalt aus dem wirklichen Leben, steif und trocken, eingebildet,

die richtige Schulmeisternatur, die keinen Widerspruch verträgt und sich trotz ihrer äußerlichen Gelassenheit leicht zum Zorne hinreißen läßt. Auch der kurz angebundene, hochfahrende Fechtmeister ist gut charakterisiert, während der Gesang- und Tanzlehrer farbloser ausgefallen sind. Die Liebenden zeigen im allgemeinen dieselben Eigenschaften, wie in so manchen Komödien. Sie sind leicht empfindlich, argwöhnisch und eifersüchtig, im Grunde aber tüchtig verliebt und zur Versöhnung ebenso schnell bereit wie zum Schmollen. Molière hat wie im ‚Dépit amoureux‘ und im ‚Tartuffe‘ auch hier eine jener köstlichen Trutzscenen, die ihm so wohl gelangen, eingefügt, und wie im ersten dieser Stücke, zwischen den Dienstboten auf niedrigerer Sphäre eine Parallelscene sich abspielen lassen.

Den Zeitgenossen fiel es auf, daß das Bild, welches Cléonte mit Covielle in einer dieser Scenen von seiner Geliebten entwirft, auf Armande paßte. Jenes nicht zu große, anmutige Mädchen, mit den kleinen, glänzenden, oft so rührenden Augen, mit dem zwar großen, aber liebeatmenden Mund, welches in Reden und Handlungen ein gewisses Gehenlassen affektiert, und in der Unterhaltung so geistreich und witzig, wenn auch stets launenhaft ist, war geradezu das Porträt Armandes. Und dieses Bild ist mit einer so gefühlvollen Innigkeit entworfen, daß man sich des Eindrucks nicht erwehren kann, Molière habe hierdurch seiner Frau, mit der er sich gerade damals versöhnt hatte, ein zartes Zeichen seiner unwandelbaren Liebe geben wollen.

Die beiden Gatten lebten wieder zusammen; und um seiner Frau, welche, wie wir wissen, große Neigung zur Eleganz und zum Luxus hatte, besonders entgegenzukommen, nahm sich Molière eine große, schöne Wohnung in der Rue de Richelieu und stattete sie großartig aus. Noch ein anderer Grund bewog ihn umzuziehen. Er

hatte früher im selben Hause wie die De Brie gewohnt, ein Umstand, der an und für sich nichts auf sich hatte, doch zu bösen Klatschereien Anlaß gegeben zu haben scheint. Man behauptete auch, daß die liebenswürdige Schauspielerin, zu der er ja schon vor seiner Heirat Beziehungen gehabt, ihn in der Zeit der Entfremdung getröstet; Armande habe auch diesen Anlaß benutzt, um sich keine Vorwürfe gefallen zu lassen. Wie dem auch sei, eine reinliche Scheidung war besser. Die Gatten scheinen in der That wieder glücklicher zusammen gelebt zu haben. Der ‚Bürgeredelmann‘ mit seiner geradezu hinreißenden Lustigkeit, welcher kein bitterer Nachgeschmack anzumerken ist, ist wohl ein Zeugnis dafür. Und die Geburt eines Sohnes, welche im Oktober 1672 erfolgte, bestätigt es. Pierre Jean Baptiste Armand wurde er genannt. Daß er die Vornamen der Eltern in seinem Namen vereinigte, wird kein bloßer Zufall sein; es sollte wohl ein Sinnbild der Versöhnung bedeuten. Das Kind starb bereits nach elf Tagen, am 11. Oktober 1672. So blieb denn Molière nur die eine Tochter Esprit Madeleine, die 1665 geboren war; das erste Kind, Louis, war schon nach neun Monaten gestorben. Den Verlust dieser Kinder wird der Dichter sehr schwer empfunden haben. Hatte er doch schon als sein Freund La Mothe le Vayer seinen Sohn verloren hatte, ein gefühlvolles Sonett voll inniger Teilnahme an ihn gerichtet, in dem er unter anderem ausführte, daß in solchen Fällen selbst die Weisheit weinen müsse. Molière hatte überhaupt ein sehr weiches, zartfühlendes Herz, das von allem, was ihn, seine Angehörigen oder Freunde traf, heftig ergriffen wurde.

Die Vergnügungssucht des Königs ließ ihm keine Ruhe. Immer und immer wieder mußte er bereit sein, auf seine Winke neue Werke zu erdenken und auszuführen. Dabei trug der König Molières eigentlicher Begabung für

das Komische nicht einmal stets Rechnung. Er scheint im Laufe der Zeit immer größeres Gefallen an Ausstattungsstücken gewonnen zu haben. So verlangte er für den Winter 1671 ein neues Stück, welches die Sage der Psyche dramatisch behandeln sollte. Dieser Stoff war durch ein Balletstück Benserades und Lafontaines Roman gleichen Namens in die Mode gekommen. Wenn der König einen Wunsch hatte, so mußte er gleich erfüllt werden. Viel Zeit ließ er den Dichtern nicht zur Ausführung. Wenn auch Quinault den Text der musikalischen Einlagen und Lulli die Musik und den italienischen Text des ersten Zwischenspiels dichtete, so war es für Molière ein Ding der Unmöglichkeit, in fünf Akten in Versen das Stück allein zu vollenden. So nahm er denn die Hilfe des Dichters Corneille in Anspruch. Seit seinem Bruch mit Racine hatte er sich dem alten Tragiker genähert, dem er zuerst, wie wir wissen, nicht freundlich gesinnt gewesen. Corneille sah mit Neid die Erfolge seines Nebenbuhlers. Drei Monate nachdem auf der Bühne des Hôtel de Bourgogne der ‚Alexander' Racines mit großem Erfolg gegeben worden, hatte er auf demselben Theater seinen ‚Agésilas' durchfallen sehen. Er hatte sich dann an den Palais Royal gewendet und Molières Bühne seine neue Tragödie ‚Attila' anvertraut. Zu seiner Freude hatte er es auf zwanzig Aufführungen gebracht; aber dieser Erfolg war nur vorübergehend. Racines Ruhm wuchs fortwährend. Als beide beauftragt wurden zu gleicher Zeit eine Bérénice zu dichten, erlitt Corneilles Stück einen entschiedenen Mißerfolg, während Racines Tragödie einen glänzenden Sieg feierte. Die Verstimmung Molières gegen Racine und Corneilles Antipathie gegen den Neuling brachten beide Dichter näher. Und so erklärt es sich, daß der alte Tragiker gerne auf den Vorschlag des Komikers einging und mit ihm an der

Psyche arbeitete. Für den König und den Hof war gewiß die Ausstattung des Stückes die Hauptsache. In einem eigens für derartige Zwecke neu hergerichteten Saale der Tuilerien wurde das Schauspiel gegeben. Schon im Prolog erblickte man in den Wolken thronend die Göttin Venus mit Amor und den Grazien; später stellte die Bühne eine grauenvolle Wüstenei mit furchtbaren Felsenriffen vor; dann einen wunderbaren, mit herrlichen, goldgeschmückten Säulen ausgestatteten Hof; im letzten Akte schauderte man vor dem Anblick des Hades, wo ein Feuermeer in fortwährendem Sturm auf und abzuwogen schien, an dessen Strand in Flammen lodernde Ruinen standen und wo im Hintergrund Plutos Palast erschien. Zahlreiche Tänze, herrlicher Gesang unterbrachen die einzelnen Akte. Die in dem Stücke spielenden Götter und Göttinnen erschienen in prächtigen Kostümen, häufig auf den Wolken schwebend. Diese wunderbare Pracht interessierte weit mehr als der Inhalt des Stückes. Und doch war die Sage der Psyche dramatisch sehr hübsch behandelt. Molière, welcher den Prolog im ersten Akt und die ersten Scenen der beiden folgenden in freiem Versmaß gedichtet hatte, ließ denselben Humor, mit dem er den Amphitryo erfüllt, auch hier walten. Der Zorn der Venus, die sich durch die Siege von Psyches Reizen zurückgesetzt fühlt, wird fein ironisiert. Der Neid der Schwestern Psyches, welche sich darüber aufhalten, daß ihre jüngere Schwester die Blicke aller Männer auf sich zieht, wird köstlich dargestellt, und Zephyrs Liebesdienste zu Amors Gunsten weisen dieselbe despektierliche Nüance wie die Liebenswürdigkeit der Nacht zu Jupiters Gunsten im Amphitryon auf. Corneille, der nach Molières Plan den übrigen Teil des Stückes in vierzehn Tagen ausführte, wußte sich mit einer Geschmeidigkeit, die man von ihm nicht gewohnt war, dem Anfang anzuschmiegen,

und zeigte, namentlich in den lyrischen Teilen, begeisterten Schwung. Das Stück hatte großen Erfolg und wurde die ganze Karnevalszeit hindurch im Tuileriensaale aufgeführt. Armande spielte die Psyche und soll in dieser Rolle entzückend gewesen sein. Die Spötter behaupteten, daß sogar der alte Corneille von ihrer Anmut bezaubert wurde und sich deshalb selbst in seiner 1672 aufgeführten Pulchérie unter den Zügen des verliebten Greises Martian auf die Bühne gebracht habe. Auch Armandes Partner Baron, welcher den Amor spielte, war in dieser Rolle vorzüglich und begründete durch sie seinen schauspielerischen Ruhm. Und wiederum wußten die bösen Zungen Verleumdungen auszustreuen. So natürlich, so innig, so zart konnte man nur spielen, wenn man wirklich empfand, was man darstellte. Und so munkelte man sofort von einem Verhältnis zwischen Armande und dem Schützling ihres Mannes, der sich des allergröbsten Undankes und des schändlichsten Betrugs schuldig gemacht hätte. Um die Psyche auf dem Palais Royal aufzuführen, mußten bedeutende bauliche Veränderungen auf dieser Bühne zuerst vorgenommen werden; denn die Maschinen und Dekorationen, die in den Tuilerien zur Verfügung standen, mußten zuerst beschafft, auch mußte das Orchester vergrößert werden. So konnte das Stück denn erst im Juli 1671 auf Molières Bühne gegeben werden.

Bereits im Mai hatte Molière auf seinem Theater ein neues Werk von sich aufführen lassen: ‚Die Schelmenstreiche Scapins‘ (les fourberies de Scapin). Es war eine Frucht seiner Beschäftigung mit dem Theater der Alten. Den Amphitryo und den Geizhals verdankte er dem Studium Plautus', dieses Stück der Lektüre von Terenz' Phormio. Auch einige Reminiscenzen aus Cyrano de Bergeracs betrogenem Pedanten und eine Scene

aus einer vielleicht schon in der Wanderzeit gedichteten rohen Posse ‚Gorgibus im Sack‘ verwendete er für dieses neue Stück.

Die Komödie hat große Ähnlichkeit mit dem ‚Unbedachten‘ und bedeutet keineswegs einen Fortschritt in Molières litterarischer Wirksamkeit. Im Gegenteil, wir stehen nicht an, die Schelmenstreiche Scapins als einen entschiedenen Rückschritt zu bezeichnen. Nicht etwa aus dem von Boileau gegen das Stück vorgebrachten Grunde, weil zu rohe, possenhafte Scenen darin vorkämen, — auch im ‚Arzt wider Willen‘ und in ‚Mr. de Pourceaugnac‘ war dies der Fall, und doch sind sie geniale Possen zu nennen —, sondern weil Molière sich in diesem Stück wieder viel zu sehr der Manier der italienischen Komödie, die er seit seiner Rückkehr in Paris überwunden hatte, nähert. Man vergegenwärtige sich nur die ganz typische Fabel! Zwei junge Leute — die Namen thun nichts zur Sache — machen während der Abwesenheit ihrer Väter tolle Streiche. Der eine verliebt sich in eine Ägypterin, der andere heiratet ein armes Mädchen. Als die Väter zurückkommen, sind die beiden Burschen in heller Verzweiflung und wüßten sich nicht zu helfen, wenn sie sich nicht den Rat eines schurkischen Dieners, des Scapin, zu Nutze machen könnten. Wie im ‚Unbedachten‘ hält der Diener auch hier die Fäden der Intrigue in seiner Hand. Er erdenkt alle möglichen Listen, um den Alten Geld zu entlocken; der eine wird durch die Drohungen eines vermeintlichen Bravo eingeschüchtert, dem anderen wird vorgeschwindelt, um seinen Sohn, der von den Türken auf einer Galeere entführt worden sei, zu befreien, müsse er ein schweres Lösegeld bezahlen. Das Geld wird aber natürlich zur Loskaufung der Sklavin verwendet. Und nicht damit zufrieden, die Alten zu betrügen und zu be-

stehlen, will sich Scapin noch an dem alten Géronte rächen, weil er ihn verleumdet habe. Er schwindelt ihm vor, er werde von Bravos verfolgt, und um ihn vor den Schurken zu schützen, steckt er ihn in einen Sack, haut ihn aber dann selbst windelweich durch, indem er die Stimme der vermeintlichen Bravos nachmacht. Die List kommt freilich heraus; die Alten sind wütend. Doch geht schließlich alles gut aus, weil es sich — freilich auf die merkwürdigste Weise — herausstellt, daß die Mädchen, welche die Jünglinge lieben, keine Unbekannten sind. Scapin selbst weiß sich für seine Schelmenstreiche dadurch Verzeihung zu erwirken, daß er sich verwundet und dem Tode nahe stellt.

Wie die Situationen, so sind auch die einzelnen Personen wiederum ganz typisch: dem geizigen, hartnäckigen Vater steht der leichtsinnige, liederliche Sohn gegenüber; die listigen, schurkischen Diener spielen die Hauptrolle, während die Frauen ganz zurücktreten. Von Satire ist keine Rede, aber auch die Komik der Posse ist hier lange nicht so wirksam wie in den früheren Farcen Molières. Die Unwahrscheinlichkeit jener oben angegebenen, von Boileau einst so sehr kritisierten Prügelscene ist doch so groß, daß sie der Bewunderung für den in der That gelungenen Schelmenstreich Scapins in unserm Empfinden die Wage hält. Da infolgedessen unsere Freude über das Gelingen des Streichs dem Mißbehagen über die Thorheit desselben kaum überlegen ist, so können wir hier nicht in ein ausgelassenes und übermütiges Lachen ausbrechen, wie in den vorhergehenden Stücken. Hierzu kommt der Umstand hinzu, daß die rohe Handlungsweise Scapins dem armen Greise gegenüber noch ein moralisches Unbehagen hervorruft, welches das in uns aufkommende Unlustgefühl verstärkt. Übrigens haben wir die Empfindung, daß diese Scene auch zum größten Teile nur da ist, um

die Geschicklichkeit des Schauspielers, verschiedene Stimmen nachzuahmen, hervorleuchten zu lassen. Auch die Scene, in welcher Zerbinette dem Géronte den die Entführung auf der Galeere betreffenden Streich lachend wieder erzählt, ist gewiß nur eingefügt, um der Schauspielerin Mlle. Beauval, welche sich durch die Spezialität ganz besonders lustig lachen zu können, auszeichnete, Gelegenheit zu geben, sich von dieser Glanzseite zu zeigen. Denn die Geschichte der Galeere kennen wir schon, und sonst ist es Molières Gewohnheit nicht, den Zuschauer zweimal von derselben Sache in Kenntnis zu setzen.

Technische Motive beleben auch hier häufig die Scenen der Komödie. Durch die Wiederholung gleicher Worte, so z. B. gerade in der Galeerenscene, wo Géronte stets den sprichwörtlich gewordenen Ausruf wiederholt: „Was that er nur auf dieser Galeere?“ erreicht Molière leicht sehr große Wirkung. Die Streiche des Scapin selbst, die witzige Art, wie er sie ausführt, sind ausgezeichnet. Wenn man sie mit den Streichen des Mascarille im ‚Unbedachten“ vergleicht, so vermögen sie gewiß stärkere komische Wirkung hervorzurufen. Man merkt, daß Molière seit jener Zeit eine große Routine sich angeeignet hat; von diesem Gesichtspunkte aus ist das Stück gewiß unterhaltend und hübsch; aber als Ganzes steht es nicht auf der Höhe der sonstigen Schöpfungen Molières und kann sich auch mit seinen besten Possen nicht messen.

Boileau ging freilich bei seinem Tadel des Stückes von andern Erwägungen aus. Ihm kam es unbegreiflich vor, daß ein Mann, wie Molière, der bedeutendste Dichter seiner Zeit — Ludwig XIV. gegenüber bezeichnete er ihn als solchen —, der Autor des Misanthropen, der große Philosoph, wie er ihn nannte, sich erniedrigte, so rohe Possen zu schreiben. Er konnte aus demselben Grunde

nicht begreifen, daß Molière die Schauspielerei nicht aufgab, da er jetzt doch berühmt war. Es würde ihn, so meinte er, selbst seinen Schauspielern gegenüber größere Autorität verleihen, wenn er nicht mehr an ihrer Seite, in groteskem Kostüm und mit beschmiertem Gesicht, tagtäglich lächerliche Rollen gäbe. Aber Molière ging auf dergleichen Erwägungen nicht ein. Er wollte seine Kameraden, die ihm zum größten Teile in Freud' und Leid beigestanden, nicht verlassen; es war Ehrensache für ihn, bei ihnen auszuharren; außerdem war er selbst so durch und durch Schauspieler, er liebte seinen Beruf so leidenschaftlich, daß er nicht daran denken mochte, zurückzutreten. Er arbeitete für die Bühne, nicht für das lesende Publikum, und so war denn auch die lebendige, tägliche Fühlung mit der Bühne für ihn Bedürfnis.

Dieses Leben mit den Schauspielern zusammen war für Molière und seine dichterische Wirksamkeit auch insofern von großer Bedeutung, als es ihn fortwährend mit den verschiedenen Kreisen der Bevölkerung in Berührung brachte. Und nicht am wenigsten anregend waren die häufigen Berufungen an den Hof. Wurde Molières Truppe auf eines der königlichen Schlösser berufen, so blieb sie gewöhnlich längere Zeit, und der Dichter hatte so reichliche Gelegenheit, zu beobachten und Eindrücke zu sammeln. Ende 1671 ließ ihn wiederum der König, diesmal nach St. Germain en Laye kommen. Es galt Charlotte Elisabeth von Bayern, der jung vermählten Frau des Königsbruders Philipp von Orléans, welche am 1. Dezember 1671 in St. Germain anlangte, einen glänzenden Empfang zu bereiten. Vom 27. November bis 7. Dezember blieb Molières Truppe daselbst. Der König, welcher der Prinzessin sehr gewogen war, wollte für sie ein großartiges Schauspiel veranstalten und hatte den Gedanken gehabt, aus den schönsten Ballets,

die in der letzten Zeit aufgeführt worden waren, die glänzendsten Stücke auszuwählen und zusammen zu geben. Doch mußte irgend eine Dichtung erfunden werden, welche diese disparaten Bestandteile mit einander — wenigstens zum Scheine — verbände. Molière mußte sich dazu hergeben, sie zu liefern, und er löste seine undankbare Aufgabe, indem er schnell eine kleine Sittenkomödie, ‚die Gräfin von Escarbagnas‘ (la Comtesse d'Escarbagnas) entwarf, die sich nicht damit begnügte, den Rahmen für die verschiedenartigen Ballets abzugeben, sondern die auch die Verkehrtheiten des Provinzadels skizzierte. Dazu dichtete er auch eine Pastorale, die sich wohl nicht von den sonstigen Stücken dieser Art unterschieden haben wird. Sie ist uns übrigens verloren gegangen. ‚Die Gräfin von Escarbagnas‘ interessiert uns nur als Sittenlustspiel. Die Trägerin der Titelrolle, eine adlige Dame aus der Provinz, ist in Paris gewesen und hat das hauptstädtische Leben kennen gelernt. Die Lichtstadt hat ihr einen solchen Eindruck gemacht, daß sie sich berufen fühlt, Pariser Sitten bei ihrer Rückkehr in ihr Provinzstädtchen einzuführen. Alle möglichen Redensarten, die sie bei hohen Herrschaften aufgeschnappt hat, wendet sie jetzt an, ohne sie recht zu verstehen, und verlangt deren Gebrauch auch von ihren Dienstboten. Aber gar oft verfällt sie wieder, namentlich wenn sie in Affekt gerät, in die gewöhnliche, provinzielle Redeweise. Wir, die wir nicht mehr in dieser Zeit leben, können uns nicht ganz den komischen Eindruck mehr vergegenwärtigen, den diese Sprache auf die damaligen Zuschauer, namentlich am Hofe, machen mußte. Aber wir können sicher sein, daß die Herren des Hofes sich weidlich lustig machten über die verkehrten Manieren und Redensarten jener Kreise, welche den feinen Ton nur oberflächlich kannten und nur das „Räuspern und Spucken“ des Hofes nachzuäffen verstanden.

— Die Gräfin hat ferner in der Hauptstadt gelernt, daß eine adlige Dame der Gesellschaft ihre Anbeter haben muß. Drei Herren streiten sich um die Ehre ihrer Gunst, einer freilich nur zum Schein. Es ist dies der Herr Vicomte, der ihr nur deshalb den Hof macht, weil er seine wirkliche Geliebte Julie nur im Hause der Gräfin sehen kann. Für Julie hat er eigentlich auch das großartige Schauspiel vorbereitet, das nun aufgeführt werden soll. Die Gräfin aber wähnt, daß es für sie selbst bestimmt sei. Die beiden anderen Herren, die für sie schwärmen, sind der Herr Rat Tibaudier, ein recht prosaischer Beamter, der sich allerdings poetische Galanterien erlaubt, und der Steuereinnehmer Harpin, ein ganz brutaler Grobian. Die Gräfin thut so wie die Damen der Gesellschaft und läßt ihre Liebhaber für sie schmachten. Auch in anderen Dingen strebt sie danach, den Ton der großen Gesellschaft in ihrem Hause festzuhalten. Sie hält sich für ihren Sohn einen Hofmeister, der ihm Lateinisch beibringt, und sieht sehr genau darauf, daß ihre Dienstboten sich ganz nach den Regeln des guten Tons benehmen. Dadurch macht sie sich aber selbst fortwährend in den Augen des Vicomte und Juliens lächerlich. Handlung ist in dem kurzen Spiele nicht vorhanden, aber die feinste Beobachtung der Sitten der damaligen Provinz spricht sich darin aus.

Durch die Pastorale mit den vielen Intermezzos aus den berühmtesten Ballets der letzten Zeit wurde das Stück unterbrochen. Sie waren teils aus der Psyche, teils aus der Pastoralkomödie, aus dem George Dandin und dem Bürgeredelmann entnommen. Molière selbst und seine besten Sujets spielten in der Pastorale, während in der Komödie, abgesehen von La Grange, die unbedeutenderen der Truppe wirkten. Auch dies spricht dafür, daß der

König nicht zu unterscheiden vermochte, welche Stücke wirkliche litterarische Bedeutung hatten. Nach seiner ganzen Haltung Molière gegenüber scheint Ludwig ihn vor allen Dingen für einen sehr befähigten und unterhaltenden Maître de plaisirs gehalten zu haben; unterstützte er ihn obendrein in seinen politischen Bestrebungen, desto besser. Daß er aber in der Litteratur bahnbrechend gewirkt, das scheint er kaum — und jedenfalls nicht in vollem Maße — geahnt zu haben. Sonst hätte er ihn nicht fortwährend mit dergleichen Aufträgen, die für einen Benserade geeignet waren, in seiner Arbeit gestört. Daß es für Molière anderseits ein großer Vorteil war, so häufig an den Hof zu kommen, haben wir bereits gesehen. Leider mußte er bald die traurige Erfahrung machen, daß auch Könige in ihren Stimmungen und in ihrem Geschmack wechseln können. Am Hofe fehlte es endlich nicht an Intriguanten, die ihm seine bevorzugte Stellung nicht gönnten und wohl in der Stille arbeiteten, um ihn von der Seite des Monarchen zu verdrängen. Nach der kurzen Zeit des Glückes sollten abermals schwere Tage für ihn anbrechen.

VIII

Das Ende

Die Feste von Saint Germain hatten für Molière ein trauriges Nachspiel. Am Tage der letzten Aufführung mußte er schleunigst nach Paris reisen, weil seine treue Gefährtin Madeleine Béjart im Sterben lag — ein besonders harter Schlag für den Meister. Seine ganze Künstlerlaufbahn hatte er in Gemeinschaft mit ihr zurückgelegt. Sie war es, welche ihn zuerst für das Theater begeisterte; er hatte sie geliebt, wie ein Jüngling die Frau liebt, die zuerst das Ideal seiner Jugendträume zu verwirklichen scheint. Sie war für ihn die Trägerin der Kunst gewesen, der er sein Leben gewidmet. Eine ausgezeichnete Schauspielerin, hatte sie niemals ihre Person in den Vordergrund drängen wollen; die Interessen der ganzen Truppe hatte sie immer mit selbstloser Hingabe, mit kraftvoller Energie und mit staunenswerter Geschäftskenntnis vertreten. Nachdem die Leidenschaft der ersten Jahre verflogen, hatte sie Molière die wärmste Freundschaft bewahrt. Wie ängstlich sie um sein Wohl besorgt war, und wie lebhaften Anteil sie an seinen Arbeiten nahm, sehen wir aus der Rolle, die sie Molière in der Stegreifkomödie von Versailles spielen läßt. Mit offenem Freimut giebt sie ihre Ratschläge, die von einsichtsvollem Verständnis und warmem Wohlwollen erfüllt sind, und nimmt es nicht übel, wenn ihr Molière ungeduldig und barsch in die Rede

fällt; eine lange und feste Freundschaft stößt sich an Äußerlichkeiten nicht.

Dank ihrem vorzüglichen Geschäftssinn hatte sich Madeleine ein großes Vermögen erworben; nichtsdestoweniger lebte sie sehr einfach in einer kleinen, nur aus zwei Zimmern bestehenden Wohnung im vierten Stock; nur für ihre Theaterkostüme scheint sie sehr viel ausgegeben zu haben. Ihr gesamtes Vermögen hinterließ sie ihrer geliebten Schwester Armande; es wird für sie ein Trost gewesen sein, bei ihrem Hinscheiden die beiden Gatten wieder versöhnt zu sehen. Sie starb am 17. Februar 1672.

Seit längerer Zeit hatte Molière ein großes Werk in der Arbeit. Die Preziösen, gegen die er seine ersten Angriffe gerichtet, welche ihn während des Streites um die ‚Frauenschule‘ mit ihren Bosheiten verfolgt, die rivalisierenden Dichterlinge, welche neidisch auf seine Erfolge blickten und ihm schadeten, wo sie nur konnten, hatte er während der langen Kämpfe, die ihn in Anspruch genommen, und trotz der drückenden Sorgen, die auf ihm gelastet, nicht vergessen. Er wartete auf den Augenblick, ihnen einen letzten Schlag zu versetzen. Er that es in seinen ‚Gelehrten Frauen‘ (les Femmes savantes), die zum erstenmal auf der Bühne des Palais Royal am 11. März 1672 gegeben wurden. Der Titel darf uns nicht in die Irre führen. Die ‚Gelehrten Frauen‘ sind zuerst Preziösen; ganz allgemein wurde von den Zeitgenossen das Stück als eine Wiederaufnahme des Kampfes gegen die Preziosität angesehn.

In den ‚Lächerlichen Preziösen‘ sagt an einer Stelle Mascarille zu einer der zimperlichen Damen, sie mache ihm ganz den Eindruck, als ob sie schon eine Komödie verfaßt habe. Und Madelon antwortet mit selbstzufriedener Ziererei, es könne wohl etwas Richtiges daran sein. Denken

wir uns die Preziösen von Molières erster Komödie etwas älter geworden. Nach ihrem Abenteuer mit den Lakaien von Du Croisy und La Grange werden sie wohl kaum noch heiraten. Was werden sie dann treiben? Werden sie sich nicht an Mascarilles Vorschlag erinnern, der eine Académie des beaux esprits bei ihnen einrichten wollte? Und thun sie dies, so verhalten sie sich schon ganz wie die ‚Gelehrten Frauen' der Komödie, die wir jetzt im Auge haben.

Im Hause eines reichen Bürgers Chrysale — so lautet die höchst einfache Fabel der Komödie, bei deren Erfindung Molière meist selbständig gewesen zu sein scheint — beschäftigen sich dessen Frau Philaminte, seine Schwester Bélise und seine ältere Tochter Armande mit litterarischen Arbeiten und allerhand gelehrten Studien. Nur die jüngere von Chrysales Töchtern Henriette hat keine Neigung für eine derartige Thätigkeit und hält sich zurück. Sie ist in einen fein gebildeten, aber nicht vermögenden jungen Mann Clitandre verliebt, mit dessen Vater der alte Chrysale früher sehr befreundet gewesen war. Für diese Heirat verwendet sich der Bruder Chrysales, Ariste, sowie der Vater auch, während Mutter und Schwester Henriette einem im Hause verkehrenden Schöngeist, Trissotin, vermählen möchten. Mann und Frau können sich nicht einigen. Da erfindet Chrysales Bruder Ariste eine List: er meldet, daß Chrysale und Philaminte auf einmal ihr ganzes Vermögen verloren haben. Darauf zieht sich Trissotin, der es nur auf das Vermögen Henriettes abgesehn hatte, zurück. Clitandre will sie trotzdem heiraten. So löst sich alles glücklich, und zwar um so mehr, als sich die Falschheit der Nachrichten Aristes herausstellt.

Wenn auch die List, die Ariste anwendet, etwas plump erscheint, so ist die Lösung des Stückes hier immerhin viel

wahrscheinlicher als in den meisten Komödien Molières; sie erklärt sich aus den Charakteren der einzelnen Personen. Von Handlung ist auch hier wie fast überall sonst bei dem Dichter kaum etwas zu merken. Auch die ‚Gelehrten Frauen‘ sind ein satirisches Sittenbild in dramatischer Form. Das ganze Stück ist nicht daraufhin gebaut, eine interessante Begebenheit spannend und dramatisch vorzuführen; es will nur an verschiedenen drastischen Beispielen die Verkehrtheit der Frauen darstellen, die in unnatürlicher Geziertheit den eigentlichen Beruf der Frau verkennen und sich mit Dingen befassen, die besser den Männern anheimfallen. Immerhin sind hier durch die Liebesintrigue Henriettes und Clitandres, sowie die Heiratspläne der Eltern die einzelnen Bilder enger mit einander verknüpft, als in den meisten anderen Komödien Molières.

Von den drei ‚Gelehrten Damen‘ ist Armande, die ältere Tochter Chrysales, noch vollständig Preziöse. Sie hat von der Liebe dieselbe Auffassung wie Madelon und Cathos. Hoffnungsloses Schmachten, schwärmerische Anbetung, Verachtung jedes sinnlichen Triebes, das ist ihr Ideal. Die Ehe betrachtet sie als etwas Abstoßendes, Erniedrigendes; schon das Wort allein zwinge den Geist zum Schlamm herab und verletze den „zarten Sinn“ durch das Vormalen garstiger Bilder. Aus dem Grund hat sie früher die Werbung Clitandres, der ihr zuerst den Hof gemacht, verächtlich abgewiesen; nichtsdestoweniger ist sie jetzt empört, daß er sich zu ihrer Schwester gewandt, und würde gerne, wenn es nicht zu spät wäre, das Herz in Gnaden aufnehmen, das sie in ihrer Grausamkeit zurückgestoßen. Ebenso preziös ist auch Bélise, die altjüngferliche Schwester Chrysales. Sie glaubt, daß jedermann in sie verliebt ist, und als Clitandre sie bittet, sich zu seinen Gunsten bei Henriettes Eltern zu verwenden, hält sie das

für eine geistreiche Finte. Henriette, so sagt sie, sei nur eine Maske, ein Pseudonym; sie müsse erröten, wenn sie bedenke, daß er sie darunter verstehe. Der Augen stumme Sprache verraten es ihr genug. Allein, sie könne nicht auf seine Wünsche eingehen. Sie wolle zwar geliebt sein, aber nicht begehrt.

In besonderem Maße zeigt sich die Preziosität dieser Damen in der großen Scene des dritten Aktes, als der Dichterling Trissotin ihnen zwei seiner Gedichte vorliest. Diese Scene ist eine Erweiterung und Vervollkommnung der Scene der Preziösen, in denen Mascarille sein Impromptu zum Besten giebt. Wie dort, so unterbrechen die vor Entzücken verschmachtenden Damen den Dichter durch begeisterte Zwischenrufe; sie bitten ihn zu wiederholen, sie machen ihre geistreichen Bemerkungen, und werden nicht müde, sein Talent in den Himmel zu erheben. Und Trissotin ist ebenso preziös als sie. Er drückt sich in gesuchten Bildern aus, die er so geschmacklos als möglich ausmalt; die Damen nehmen dasselbe Bild ihrerseits auf und fügen noch einige geistlosere, fädere Züge hinzu. So ist das Gedicht, das er ihnen vorlesen will, eben erst in ihrem Hofe zur Welt gekommen. Doch Philaminte liebt, des Vaters wegen, das neugeborene Kind schon zärtlich. Die Nachsicht der Damen soll ihm Mutter werden, so hofft Trissotin. Die Gedichte selbst, ein Sonett auf die Fürstin Urania, als sie das Fieber hatte, und ein Epigramm auf eine vergoldete Kutsche, welche einer hohen Dame von einem ihrer Verehrer gestiftet wurde, sind ebenso geschmackvoll wie die Worte, welche sie preisen.

Die Preziosität der Damen ist aber nicht ihre einzige Thorheit. Mit Litteratur beschäftigen sie sich nicht allein; die ganze Bildung ihrer Zeit wollen sie sich zu eigen machen. Sie tragen sich mit dem großartigen Plan der

Gründung einer Akademie, in der sie sich mit Physik, Moral, Geschichte, Kunst und Politik beschäftigen wollen. Auch in der Philosophie zeigen sie sich bewandert und diskutieren über die Vorzüge des Peripathetismus oder Platonismus; die Gesetze der Physik suchen sie ihren Dienstboten beizubringen; um die Astronomie zu studieren, haben sie auf dem Speicher ein großes Fernrohr aufgestellt und wähnen bereits erstaunliche Entdeckungen gemacht zu haben. Philaminte glaubt Menschen im Mond gesehen zu haben, während Bélise Kirchtürme klar erkannt haben will. In das klassische Altertum sind sie so vernarrt, daß sie ihren Notar bitten, er möge die in dem Ehevertrag vorkommenden Summen in Minen und Talenten, die Daten in Iden und Kalenden ausdrücken. Ihr Hauptbestreben richtet sich aber auf die Grammatik, sie wollen die Adjektiva, Substantiva und Verben aus der Sprache bannen, die sie als verwerflich erkannt haben; sie wollen alle Silben, die ihnen anstößig erscheinen und welche zu häßlichen Wortspielen Anlaß geben könnten, aus dem Französischen entfernen. In der Verfolgung ihrer, die Reinigung der Sprache betreffenden Pläne sind sie so fanatisch, daß Philaminte sogar ihr Dienstmädchen aus dem einfachen Grunde fortschickt, weil sie sich beim Sprechen den Regeln Vaugelas' nicht anbequemen kann. Diese Thätigkeit nimmt sie natürlich so sehr in Anspruch, daß sie für die Führung des Haushalts keine Zeit mehr übrig haben. So beklagt sich der arme Chrysale, daß bei ihm alles drunter und drüber gehe, weil sogar die Dienstboten, um den Damen zu gefallen, Gedichte oder Romane lesen, statt die Küche zu besorgen.

Molière war nicht der erste, welcher die Thorheit der Frauen, die sich zu eifrig mit gelehrten Studien beschäftigten, geißelte. Im Jahre 1661 hatte Chapuzeau in

seiner Frauenakademie die gleiche Verkehrtheit angegriffen, und an einigen Einzelheiten sehen wir, daß Molière zum Teil auch durch ihn angeregt wurde. Freilich ist die geistvolle Art, wie der Meister das ganze Problem behandelt, gar nicht zu vergleichen mit dem langweiligen Gerede seines Vorgängers. Übrigens geht Molière nicht auf ihn allein zurück. Der Spanier Calderon gab in seinem Lustspiel ‚No hay burlas con el amor‘ gewiß unserm Komiker auch einige Anhaltspunkte in der Zeichnung von zwei Schwestern, von denen die eine, preziös und gelehrt, Latein studiert, die gezierte Sprache des Cultismo redet und ihre Magd ausschilt, weil sie ihr nicht den gewünschten lateinischen Autor aus ihrer Bibliothek bringt, die andere dagegen einfach, natürlich und liebenswürdig ist. Während für Philaminte und Armande Chapuzeau und Calderon die Vorbilder gegeben zu haben scheinen, wird wohl Molière in der Hespérie der ‚Visionnaires‘ von Desmarets de Saint-Sorlin das Vorbild für Bélise gefunden haben. Freilich hat der Dichter jedesmal nur den einen oder anderen Punkt verwertet, wie er sonst auch den Menschen seiner Umgebung den einen oder anderen Zug ablauschte. Sonst hat er die Charaktere mit der ihm eigenen Meisterschaft ganz originell zu zeichnen gewußt.

Die Charaktere der gelehrten Damen machen uns einen um so komischeren Eindruck, als ihre Beschäftigung mit gelehrten Studien und ihre Verachtung des gewöhnlich Irdischen mit recht menschlichen Leidenschaften kontrastiert. So sehr Philaminte mit ihrem Philosophentum prahlt, so heftig ist sie bei dem geringsten Anlaß; wenn ihr nicht alles nach dem Kopfe geht, giebt es sofort ein Donnerwetter, vor welchem ihr armer Mann bebt und zittert. Sie will allein im Hause das Szepter führen; sie hat sich in den Kopf gesetzt, daß Trissotin der Mann ihrer

Jüngsten werden wird, und will von diesem Vorhaben nicht zurücktreten, als ihr Gatte den Clitandre vorschlägt. Ihre langjährige, verdiente Köchin Martine jagt sie mit Schimpf und Schande aus dem Hause, weil sie grammatische Fehler beim Sprechen macht. Und ihre Tochter Armande zeigt sich als gleichen Geistes Kind. Sie behauptet zwar fortwährend, daß sie sich nur der Wissenschaft vermählt habe, welche die Menschen über die Welt erhebe, daß sie die fleischliche Begierde verachte, welche sie den wilden Tieren zugeselle; aber nichtsdestoweniger würde es ihr wärmster Wunsch sein, wenn Clitandre um sie anhielte. Als Henriette sich über diese Widersprüche in ihrem Wesen lustig macht, wird sie böse und drückt ihren Unwillen in recht unverblümten Worten aus. Auch Bélise, die ätherischste von allen, zeigt sich der Leidenschaft des Zornes gar nicht unzugänglich, und als Chrysale ihr seine Meinung ins Gesicht gesagt hat, äußert sie sich über ihn, dessen Geist nur aus Atomen der gemeinsten Klasse entstanden sein könne, in sehr deutlichen Ausdrücken. Wie Madelon in den ‚Preziösen‘ nicht glauben konnte, daß Gorgibus ihr rechter Vater sei, so kann sie es nicht fassen, daß in ihren Adern dasselbe Blut fließen soll, als in denen ihres hausbackenen Bruders. Ganz anderen Sinnes ist Henriette, Chrysales jüngste Tochter. Sie ist verständig und vernünftig, liebenswürdig und freundlich; ihr Ideal ist nicht Schöngeisterei und Gelehrsamkeit, sondern ein bescheidenes Familienglück an der Seite eines geliebten Gatten und im Kreise blühender Kinder. Deshalb ist sie aber nicht etwa hausbacken; sie verfügt über einen gesunden Mutterwitz und weiß die Thorheit ihrer Schwester sehr scharf zu ironisieren. Herz und Vernunft halten sich bei ihr die Wage; so festen Charakters sie ist, sie hat doch nicht den Eigensinn und die Halsstarrigkeit so vieler Mädchen

des Molièreschen Theaters. Sie ist gewiß die vollendetste Schöpfung einer Mädchengestalt, die Molière geschaffen, doch fehlt ihr, um vollständig ein Ideal zu sein, ein gewisser, zarter, mädchenhafter Zauber; sie spricht über manche Dinge mehr wie eine junge Frau, als wie ein junges Mädchen. Fausts Gretchen ist unendlich poetischer als sie.

Eine vorzüglich gezeichnete Figur ist Chrysale. Im Gegensatz zu den sonstigen, stets tyrannischen Vätern bei Molière ist er gutmütig, sogar schwach. Er wagt es für gewöhnlich nicht, gegen den Willen seiner Frau energisch aufzutreten. Als sie ihre Köchin aus dem Hause jagt, weil sie die Gesetze der Grammatik verletzt, möchte er gar zu gerne ihre Partei ergreifen und macht hie und da schüchterne Versuche dazu. Aber sobald seine Frau ihn zur Rede stellt, lenkt er ein; und als ihm die Galle nachher überläuft, richtet er seine große Strafpredigt wohlweislich an seine Schwester, nicht an Philaminte. Erst nachdem ihm sein Bruder das Unwürdige seiner Handlungsweise vor Augen geführt, nimmt er sich zusammen und faßt den Entschluß, ein ganzer Mann zu sein. Aber er weiß, daß seine Thatkraft ihn nur zu leicht im Stiche läßt, und so bittet er die anderen, ihm nachdrücklich zur Seite zu stehen, wenn es gilt, bei der Heirat Henriettes seinen Willen durchzusetzen. Sogar Martine, die er wieder ins Haus zurückgeführt, läßt er für sich sprechen; sie sagt Philaminte viel deutlicher ins Gesicht, was sich gehört, als er es je gewagt hätte.

Die Martine ist auch eine der am besten gelungenen Dienstmädchen-Gestalten Molières; ihrer Herrschaft treu, schon lange im Hause, scheut sie sich nicht eine Sprache zu führen, welche die Grenzen der Ehrerbietigkeit überschreitet. Weshalb ihr aber auch ein Kauderwelsch aufzwingen wollen, das sie nicht versteht? Sie will sprechen, wie ihr „der

Schnabel gewachsen ist“. Was kümmert sie der Vaugelas? Überhaupt kann sie das herrische Kommandieren der Philaminte im Hause nicht leiden. „Erst wenn der Hahn gekräht hat, kräht die Henne“, und „faul steht's im Haus, wenn die Frau die Hosen trägt“ — sie sagt es unverblümt ihrer Herrschaft ins Gesicht; sie ist schon so lange im Hause, daß sie sich wohl ein freies Wort erlauben darf, wenn es sich um das Glück eines Kindes des Hauses handelt.

Clitandre ist der Gatte, welcher für Henriette paßt, so meint sie, und wer das Wesen des Jünglings beobachtet, wird auch der Ansicht sein, daß der Charakter dieses bedächtigen, ruhigen, vernünftigen Mannes ganz vorzüglich für Henriettes gleichen Sinn geartet ist. Wenn er auch am Hofe verkehrt und die Vorzüge des Hoflebens hoch zu schätzen weiß, so hat er doch durchaus nicht die Manieren eines Marquis angenommen. Er ist, wie seine Braut, der Vertreter des gesunden Menschenverstandes. Molière hat seine eigenen Ideen über die Bildung der Frauen hier durch den Mund des Liebhabers aussprechen lassen. Er will nicht, wie Chrysale, daß die Frauen sich nur mit ihrem Haushalt und mit der Erziehung der Kinder beschäftigen; Frauen, deren Geistesfähigkeiten nur so weit reichen, „ein Wams von einer Hose zu unterscheiden“, sind ihm kein Ideal. Unwissenheit ist auch ihm verhaßt; er liebt bei den Frauen Geist und Wissen, doch haßt er, „wenn sie mit erlogenem Fleiß studieren, nur um etwas zu bedeuten“. Darum lobt er sich die Frau, die vor den Leuten

„Ihr Wissen zu verschweigen weiß;
Sie soll nicht stets mit ihrer Bildung glänzen,
Und mehr Gelehrtheit bergen, als wir sehn.
Sie soll mit Dichterworten, mit Sentenzen,
Mit Geistesblitzen nicht hausieren gehn.“

So ist denn Molière auch hier für die goldene Mitte. Maß und Natürlichkeit, das sind die Ideale, die er stets verfolgt. Gerade diese Eigenschaften vermißte er besonders bei den Preziösen. Der Dichterling Trissotin, das Vorbild, das sie verehren, ist gerade wegen seiner unnatürlichen Geziertheit und seiner verschrobenen, übertreibenden Ausdrucksweise bei ihnen so gut angeschrieben. Molière hatte schon einmal in der ‚Kritik der Frauenschule' einen Dichterling auf die Bühne gebracht. Bereits Lysidas war als eitler, eingebildeter und pedantischer Mensch gezeichnet worden, aber Trissotin zeigt diese Eigenschaften in erhöhtem Maße. Das selbstgefällige Schmunzeln, mit dem er die Artigkeiten entgegennimmt, welche ihm die Damen in so reichem Maße entgegenbringen; die empörende Selbstzufriedenheit, mit der er die Verse, welche die Damen entzückt haben, immer noch einmal liest; die leicht gereizte Empfindlichkeit, womit er die Kritiken seines Freundes Vadius vernimmt; die leidenschaftliche Grobheit, mit der er ihm schließlich antwortet; die Schamlosigkeit, mit welcher er seine Stellung im Hause benutzt, um die Mitgift Henriettes zu erjagen — sie machen aus ihm eine recht unsympathische Persönlichkeit, deren Bild uns aber unvergeßlich bleibt. Vadius, der gelehrte Griechenkenner, der die Damen auch aufsucht, zeigt nicht geringere Eitelkeit und Grobheit, aber größere Pedanterie. Er ist mehr der Gelehrte als der Dichter. Die vorzügliche Scene, in der die beiden Herren einander zuerst mit übertriebenen Lobsprüchen überhäufen, dann aber ihre gegenseitigen Werke, ohne es zu wissen, mit den schärfsten Worten kritisieren, und, — als klar wird, um wen es sich handelt — zu den flegelhaftesten Schimpfereien übergehen, war, wie die Zeitgenossen sofort bemerkten, der Wirklichkeit nachgebildet worden. Denn Trissotin und Vadius waren Porträts.

Bei den ersten Aufführungen war der Name des Dichters Tricotin; jedermann konnte schon aus dieser Form ersehen, daß Molière den bekannten, von Boileau so häufig angegriffenen Litteraten, den Abbé Cotin im Auge gehabt habe. Später änderte Molière den Namen in Trissotin um, den „dreimal Thörichten". Der eigentliche Träger des Namens wurde dadurch kaum weniger erkennbar; es wurde ihm auf diese Weise nur noch ein sehr wenig schmeichelhaftes Epitheton an den Namen gehängt. Vadius bedeutete den gelehrten Ménage; den Vornamen Gilles, lateinisch Aegidius, hatte Molière in Vadius umgeändert. Was die Identifizierung dieser beiden Personen über jeden Zweifel erhebt, ist der Umstand, daß die von Trissotin vorgelesenen Gedichte ganz wörtlich den Werken des Abbé entnommen sind. Das Sonnet befindet sich Seite 386, das Madrigal Seite 443 seiner „Oeuvres galantes".

Nicht ohne Grund hat Molière Boileau in den Streit der beiden Schöngeister hineingezogen. Jeder Leser der Werke Boileaus weiß, daß der Satiriker fortwährend in seinen Versen den Abbé Cotin verfolgt. Cotin seinerseits hatte dem Herrn de „Vipereaux", wie er in boshafter Weise den Namen seines Widersachers Despréaux entstellte, giftig geantwortet und klagte ihn der menschlichen und göttlichen Majestätsbeleidigung an. So ist es leicht möglich, daß Boileau seinen Freund veranlaßte, Cotin vor dem Publikum lächerlich zu machen. Molière hatte übrigens selbst Gründe genug, den galanten Abbé anzugreifen. Er hatte sich bereits 1666/67 in seiner „uneigennützigen Kritik der Satiren der Zeit" über die Schauspieler in so beleidigender Weise ausgesprochen, daß Molière sich gekränkt fühlen mußte. Er hatte sie als infame, gottlose Heiden gebrandmarkt, denen man keine größeren Schimpfnamen geben könne, als ihren eigenen Namen. In der „Satire

der Satiren" hatte er noch direkter Molière angegriffen, indem er seine schlechten Verse als des Auspfeifens wert bezeichnet hatte und über Boileaus schlechten Geschmack herfiel, der Molière wie einen Helden preise. Er sei nicht so thöricht, und würde nie aus einem Possenreißer einen Halbgott machen. Das waren Gründe genug, um eine derbe Antwort zu rechtfertigen. Die Gründe, weshalb Molière den Ménage angreift, sind dagegen nicht so leicht ersichtlich. Nichtsdestoweniger kann darüber kein Zweifel sein, daß Ménage unter der Maske des Vadius gemeint sei. Auch er war der größte Kenner des Griechischen, hatte sich manche litterarische Diebstähle zu schulden kommen lassen, war besonders stolz auf seine Eklogen, und war von Boileau nur im Vorbeigehen in seinen Satiren gestreift worden. Außerdem scheint wirklich ein Streit zwischen Cotin und Vadius aus ähnlichem Anlaß, wie hier in der Komödie zwischen den zwei Dichtern, stattgefunden zu haben. Ménage war verständig genug, sich über Molières Satire nicht aufzuhalten; dagegen konnte Cotin sich nicht darüber trösten. Er war so niedergeschlagen, daß er es z. B. nicht über sich brachte, seine Kollegen, die Mitglieder der Akademie zu begleiten, als sie sich im selben Monat zum König begaben, um ihm für die Übernahme des Protektorats der Akademie zu danken. Er fürchtete wohl den Spott des Monarchen.

Sonst in der Stadt entfesselte die Komödie der ‚Gelehrten Frauen' keinen Sturm wie die früheren Lustspiele unsers Dichters. Die Krankheit, über die sich Molière lustig machte, war — abgesehn von ihrer preziösen Seite — damals noch nicht so sehr verbreitet. Erst viel später, im XVIII. Jahrhundert, als die Damen gelehrtere Studien zu treiben begannen, griffen einige Litteraten den Dichter an, als ob er die Sache der Ignoranz verfochten hätte.

Und doch hatte er deutlich genug seinen Standpunkt in den Worten Clitandres auseinandergesetzt. Es ist nun einmal das Los jedes Satirikers, daß seine Absichten mißverstanden oder böswillig entstellt werden.

Molières ‚Gelehrte Frauen‘ sind eine seiner vollendetsten Schöpfungen; das Stück ist besser gebaut als die meisten anderen; die Lösung weniger unwahrscheinlich; die Charaktere sind vorzüglich gezeichnet; die Sprache ist klassisch. Molière war noch in voller Schaffenskraft. Solche Werke berechtigten noch zu den schönsten Hoffnungen. Aber schon lauerte der Tod im Verborgenen auf den Dichter. Allerlei Unannehmlichkeiten und Enttäuschungen sollten sein Ende beschleunigen.

In den Balletkomödien, die der Meister für den König geschrieben, spielte naturgemäß die Musik keine geringe Rolle. Ein Florentiner Komponist, der schon längere Zeit in Frankreich weilte und im Laufe der Zeit bei Hofe zu großer Beliebtheit gelangt war, der berühmte Lulli, war sein Mitarbeiter für die musikalischen Teile gewesen. Er hatte sogar manchmal an der Seite Molières Rollen in diesen Komödien übernommen. So stellte er im Mr. de Pourceaugnac einen der possenhaften italienischen Ärzte dar, welche den armen Limusiner verfolgen, den Signor Chiacherone, im Bürger-Edelmann den Mufti, der die groteske Ceremonie leitet; in seinem Spiel soll er unbeschreiblich komisch gewesen sein. Molières Verhältnis zum Italiener war sehr freundschaftlich. Er lud ihn häufig zu sich nach Auteuil, und als Lulli im Jahre 1670 eine größere Summe brauchte, um die Ausgaben zu decken, die ihm durch den Bau eines Hauses erwachsen waren, lieh er ihm ohne weiteres die Summe von 11 000 L. Doch Lulli hatte einen schlechten Charakter. Er war nicht bloß eine rücksichtslose, ehrgeizige Strebernatur, sondern auch

falsch und hinterlistig. Da Molière das große Interesse ausnutzen wollte, welches der Hof und das Publikum an der Aufführung von Musikkomödien nahmen, war es sein Wunsch gewesen, sich mit Lulli zu associieren und den König um Gewährung eines Privilegs für die Aufführung derartiger Stücke zu bitten. Alles war schon verabredet; der Anteil eines jeden war ausgemacht. Lulli schien ganz einverstanden. Nichtsdestoweniger kam er seinem Freunde verräterisch zuvor und erwirkte für sich allein ein Privileg, das die Aufführung von Musikstücken in Frankreich von seiner Erlaubnis abhängig machte und den andern Theatern die Zahl der Musiker, die sie verwenden durften, vorschrieb. Wohl vermochte Molière, der sich sofort auch nach Versailles aufmachte, für sich eine gewisse Beschränkung dieses Privilegs zu erwirken, aber er mußte zu seiner großen Betrübnis merken, daß sein Herr und König dem Italiener viel gnädiger gesinnt war als ihm. So hatte ihm denn die Treulosigkeit des Florentiners, mit dem er natürlich sofort brach, die Gunst seines Königs entrissen. Wohl setzte er sich nun mit einem anderen Musiker Charpentier in Verbindung und trug ihm auf, die Musik für die Gräfin von Escarbagnas, die er auf dem Palais Royal geben wollte, zu komponieren; auch sicherte er sich seine Mitarbeiterschaft für eine neue Balletkomödie, die er in der Arbeit hatte, den ‚Eingebildeten Kranken'; aber er mußte sich doch sagen, daß es unter diesen Umständen für ihn ein Ding der Unmöglichkeit sein würde, solche Stücke vor dem König aufzuführen, denn Lulli würde nie anderen Musikern als den seinigen gestatten, die Ohren Seiner Majestät zu entzücken. Vielleicht, daß Molière durch Bitten und Intrigue etwas hätte erreichen können, aber die Schleichwege Lullis verschmähte er. Verbittert zog er sich in sein Theater zurück.

Auf seine Gesundheit hatten diese Erfahrungen die

nachteiligste Wirkung. Seit längerer Zeit hatte sich sein Zustand wieder verschlimmert. Der Husten ließ nicht nach; fortwährende Magenbeschwerden kamen hinzu. Der bedauernswerte Dichter konnte sich nur noch von Milch nähren. Diese physischen Übel wurden noch vermehrt durch seine gedrückte seelische Stimmung. Wir werden wohl nicht irre gehen, wenn wir Molière für einen Hypochonder halten. Von Hause aus neigte sein Temperament zur Melancholie. Die Zeitgenossen haben öfters den merkwürdigen Widerspruch zwischen seinem düstern, stillen, zurückgezogenen Wesen und der ausgelassenen Heiterkeit seiner Stücke hervorgehoben. In Gesellschaft sprach er nicht viel. Die Einsamkeit seines Landhäuschens in Auteuil zog er allen lärmenden Vergnügungen vor. Das sorgenvolle Leben, welches er führte, der Kummer, die Enttäuschungen, auch seine Magenkrankheit thaten das ihrige, um diesen Zustand zu verschlimmern. Im Jahre 1670 bereits war ein gehässiges Pamphlet von Le Boulanger de Chalussay erschienen, das den Dichter offen als Hypochonder verspottete. „Der hypochondrische Elomire oder die gerächten Ärzte" (Elomire hypocondre ou les médecins vengés) — so lautet der Titel dieses Pasquills — wirft ein interessantes, wenn auch tendenziös gefärbtes Licht auf die Beziehungen Molières zur Medizin. Wie es bei Hypochondern so oft der Fall ist, scheint er zuerst das größte Vertrauen in die Ärzte gesetzt zu haben, später aber um so entschiedener zu vollständiger Skepsis übergegangen zu sein. So sehr er sich über die Heilmittel der damaligen Arzneikunst lustig machte, aus uns überlieferten Rechnungen sehen wir, daß er doch zwei Apotheker Frapin und Dupré beschäftigte. Wir wissen sogar, daß man ihn während einer Beklemmung an einem Tage viermal zur Ader ließ. Seit dem Jahre 1669 hatte er einen ständigen Arzt Mauvillain.

Dieser galt freilich bei der Fakultät als Ketzer. Es ist sehr möglich, daß Molière sich zuerst an die berühmten königlichen Ärzte wandte, und als sie ihm nicht helfen konnten und er die Hohlheit ihrer Wissenschaft erkannte, einem ihrer ärgsten Gegner sein Vertrauen schenkte. Das oben erwähnte Pamphlet läßt ihn zuerst die Hilfe der bekannten Mediziner, dann die der Spezialisten und Charlatane anrufen. Um die Ärzte so oft in seinen Komödien auftreten zu lassen, mußte er eine ganze Menge bei der Arbeit gesehen und sich eine genaue Kenntnis der Medizin erworben haben. Denn die Art, wie er sie auftreten läßt, entspricht durchaus der Wirklichkeit. Als er aber sah, daß alle ihre Ratschläge ihm nicht nützen konnten, und die Krankheit immer drückender wurde, bemächtigte sich die ärgste Enttäuschung seiner Seele. Nachdem hierzu noch die seelische Verstimmung kam, als er, wie bereits erzählt, von seinem Freunde verraten wurde und die Gunst seines Königs verlor, da schien ihm das ganze Leben vergällt. In dieser Stimmung konnte er wohl die Worte sprechen, welche ihm die Tradition in den Mund legte: „So lange mein Leben in gleicher Weise Lust und Leid vereinte, habe ich mich für glücklich gehalten. Aber heute, wo ich von der Mühsal so erdrückt bin, daß ich auf keinen Augenblick Befriedigung und Annehmlichkeit mehr rechnen kann, sehe ich wohl, daß ich den Kampf aufgeben muß; gegen Schmerz und Drangsal, die mir keinen Augenblick Ruhe mehr gönnen, kann ich nicht mehr standhalten. Aber wie sehr muß der Mensch leiden, bevor er stirbt! Jedoch fühle ich, daß es mit mir zu Ende geht."

Trotz aller Entmutigung fühlte sich der Meister doch bis zuletzt als Komiker. Er wußte, daß seine Krankheit keinen Spaß mehr verstand und ihn den einen oder anderen Tag erbarmungslos auf das Totenbett strecken würde; und

doch fand er den Mut, in einem Lustspiel voll ausgelassenster Heiterkeit einen ‚Eingebildeten Kranken‘ auf der Bühne dem Gelächter preiszugeben. Die wirkliche Krankheit war zu ernst, als daß sie den Gegenstand einer Komödie hätte ausmachen können. Aber auch ein Stück über die Thorheit eines gesunden Menschen, der sich krank wähnt und als krank gebärdet, konnte ihm Gelegenheit geben, sich über die Hohlheit der medizinischen Wissenschaft, die ihn schmählich im Stich gelassen, gründlich auszusprechen. Auf dem Totenbette raffte er sich auf und warf den Heilkünstlern den Fehdehandschuh noch einmal ins Gesicht. Er wollte nicht sterben, ohne ihnen noch zum letztenmal gründlich seine Meinung gesagt zu haben.

Das persönliche Moment spielt in Molières dramatischer Thätigkeit stets eine große Rolle. Aber bei aller Subjektivität bleibt er stets unbefangen genug, um nie wie ein Lyriker im Drama seine eigenen Empfindungen in den Vordergrund zu drängen. So ist denn auch sein ‚Eingebildeter Kranker‘ (le Malade imaginaire) eine durchaus dramatische Schöpfung, ein Lustspiel wie die anderen auch.

Auch an seiner Kompositionsweise hält er hier fest. Die Fabel ist ebenso dürftig wie unwahrscheinlich. Ein reicher Bürger aus Paris, Argan, der im Grunde ganz gesund ist, sich aber von einer schweren Krankheit betroffen wähnt, steht so sehr unter der Herrschaft der ihn behandelnden Ärzte und hat eine solche Verehrung für die Medizin, daß er seine Tochter Angélique durchaus einem jungen Arzte Thomas Diafoirus zur Frau geben will. Angélique hat aber einen gewissen Cléante im Kopfe und sträubt sich, von ihrer Zofe Toinette unterstützt, kräftig gegen den Heiratsplan ihres Vaters. So denkt Argan bereits daran, dem eigennützigen Rate seiner Frau Bélie, der Stiefmutter

Angéliques, zu folgen, welche ihn gerne allein beerben möchte, und seine Tochter ins Kloster zu schicken. Toinette weiß es aber so einzurichten, daß er einerseits die wahren Beweggründe seiner Frau, anderseits die aufrichtige Liebe seiner Tochter zu ihm erkennt. Nunmehr hätte er gegen die Heirat mit Cléante nichts mehr einzuwenden, wenn er Arzt wäre. Denn einen Arzt will er durchaus im Hause und in der Familie haben. Da macht ihm plötzlich sein Bruder Béralde den Vorschlag, er möchte doch selber Arzt werden, um in sich selbst alle Mittel zu seiner Heilung zu finden. Sofort läßt er eine „ihm befreundete" Fakultät herbeikommen, die Argan in seiner eigenen Wohnung unverweilt zum Doctor medicinae promoviert. Den Schluß, der noch abenteuerlicher ist, als der des Bürgeredelmannes, scheint Molière eigentlich nur gedichtet zu haben, um das Vergnügen zu haben, die komische Ceremonie einer Doktorpromotion, welche von Tanz und Gesang begleitet das Stück besonders glänzend zu schließen imstande war, auf die Bühne zu bringen. Nach jedem Akte gab es ein Intermezzo mit Gesang und Tanz, doch war sonst der Zusammenhang mit dem Inhalt der Komödie ganz lose. Das Stück war also als Balletkomödie gedacht. Molière hatte den ausdrücklichen Wunsch, Ludwig XIV. nach seiner Rückkehr vom Krieg durch diese Komödie zu erfreuen. Im Prolog ließ er durch Hirten und Hirtinnen den Ruhm des großen Königs in dithyrambischen Worten verkünden. Um so schmerzlicher wird es für den Dichter gewesen sein, durch Lullis gemeine Intriguen gezwungen zu werden, die Komödie zuerst nur auf seinem Theater zu geben.

Auch hier hat Molière auf die Ausarbeitung der Charaktere sein besonderes Augenmerk gerichtet. Argan ist von der Sorge um seine Gesundheit so ausschließlich in Anspruch genommen, daß er ihr alles unterordnet. Seine Tochter soll

nur deshalb einen Arzt heiraten, damit er einen medizinisch gebildeten Schwiegersohn im Hause habe. Ob es ihr das Herz bricht, aus dem Grund ihre Jugendliebe aufgeben zu müssen, ist ihm gleichgültig. Er denkt nur an sich und seine Krankheit. Diese Krankheit beschäftigt ihn von morgens bis abends und von abends bis morgens. Vor jedem Luftzug hat er entsetzliche Angst. Keiner darf vor ihm zu laut sprechen, denn es könnte ihm Kopfweh verursachen. Er bildet sich ein, selber kein lautes Wort sprechen zu können, und schreit dabei sein Dienstmädchen im Zorne — in den er häufig genug gerät — ganz ordentlich an. Er meint ohne die Stütze eines Stockes nicht gehen zu können und sitzt den langen lieben Tag, im Schlafrock, die Schlafmütze auf dem Kopf, auf seinem mit Kissen besetzten Krankenstuhl. Nur von Zeit zu Zeit zwingt ihn eines der zahlreichen Heilmittel seines Arztes, auf einige Augenblicke zu verschwinden. Wer ihn bemitleidet, ist seiner Sympathie sicher. So betet er seine Frau an, die ihn wie ein kleines Kind verhätschelt; dagegen schimpft er fortwährend auf das Dienstmädchen, das ihn auslacht. Niemand darf sich herausnehmen ihn für gesund auszugeben. Vor seinen Ärzten hat er großen Respekt. Er ist auf die genaue Beobachtung ihrer Vorschriften so bedacht, daß er sich z. B. frägt, ob er besser daran thäte, beim Auf- und Abgehen, wie es ihm Herr Purgon geraten hat, sein Zimmer von oben nach unten, oder von rechts nach links zu durchkreuzen. Sobald er Ärzte erblickt, bittet er um eine Konsultation, auch wenn sie um ganz anderer Dinge willen kommen. Jede Kleinigkeit erregt sein Interesse, wenn sie sich auf seine Krankheit bezieht. So frägt er z. B. besorgt den Herrn Diafoirus, wieviel Salzkörner man in ein weiches Ei streuen solle. Diesen schwachen, egoistischen Menschen an der Nase herum-

zuführen ist für seine listige Frau, die es nur auf seine Erbschaft absieht, leicht. Sie schmeichelt ihm nur, um ihn desto besser in Sicherheit zu wiegen und ihn allmählich um sein ganzes Vermögen zu bringen. Dies merkt die Zofe Toinette sehr wohl; auch sie ist, wie Martine, dem Hause, in dem sie dient, treu ergeben, dabei schlau und verständig und von einer unversiegbaren Lustigkeit, die sie einen tollen Streich nach dem anderen begehen läßt. Verkleidet sie sich nicht sogar als Arzt, um Argan anzuführen und die Ärzte, die sie so häufig im Hause sieht, nachzuäffen?

Die beiden Liebenden sind nicht farblose Liebhabertypen. Angélique ist ein gutes, braves Mädchen, das seinem Vater trotz aller seiner Schwächen treu ergeben ist. Dabei fehlt es ihr weder an Witz noch Entschlossenheit; auch verschmäht sie es keineswegs zur List zu greifen, wenn es gilt, ihrem leidenschaftlich geliebten Cléante ihre Treue zu bezeugen. Und auch er ist sofort bereit Intriguen zu ersinnen und auszuführen, um die Gelegenheit zu finden sie zu sehen. So führt er sich bei ihrem Vater als Vertreter ihres verreisten Gesanglehrers ein und bringt es fertig, in einer fingierten Gesangstunde sie vor dem Vater und seinem Nebenbuhler seiner heißen Liebe zu versichern. Der Mitbewerber ist übrigens keineswegs gefährlich. Wie soll der pedantische, trockene Thomas Diafoirus überhaupt ein Mädchenherz gewinnen können, wenn er seiner Angebeteten nicht anders den Hof zu machen weiß, als dadurch, daß er ihr seine These über den Blutumlauf überreicht und sie einlädt, der Sektion einer Frau beizuwohnen? Er ist Arzt vom Scheitel bis zur Sohle, und wie die Molièreschen Ärzte sind — die übrigens der Wirklichkeit entsprachen —, wissen wir bereits aus den anderen Komödien. Hier erreicht die Satire derselben aber den höchsten Punkt.

Die Herren Diafoirus, Vater und Sohn, und Herr Purgon sind die hervorragendsten Vertreter jener veralteten Wissenschaft. Der alte Diafoirus rühmt es an seinem Sohne, daß er sich blindlings den Ansichten der Alten anschließe, daß er niemals von einer einmal gefaßten Meinung zurücktrete, daß er nie die neu aufgekommenen Entdeckungen und Erfindungen habe verstehen oder überhaupt kennen lernen wollen. In der Diagnostik machen sie sich die Sache ziemlich leicht, wenn sie mit der Ansicht ihres Kollegen Purgon nicht übereinstimmen. Ein paar gelehrte Ausdrücke oder eine seichte Bemerkung helfen über den Widerspruch sofort hinweg. Viel wichtiger ist es, daß die Kranken die verabreichten Heilmittel in ungerader Zahl einnehmen und den Anordnungen der Ärzte aufs Haar folgen. Thun sie das nicht, so stehen sie nicht an, ihnen den Tod zu wünschen.

Bis in die Ceremonie der Doktorpromotion hinein verfolgt Molière die Ärzte. In Wirklichkeit ging die Ceremonie ähnlich vor sich, wie sie Molière dargestellt hat. Die ganze Fakultät führte in corpore unter Musikbegleitung den Kandidaten in den Saal. Nach einigen lateinischen Reden nahm der Präses das Wort, um auf die Rechte und Pflichten der Ärzte hinzuweisen. Dann wurde ihm die Doktormütze aufgesetzt, ein Ring an den Finger gesteckt und ein goldener Gürtel gegeben. Endlich brachte man ihm das Buch des Hippokrates, er legte die Hand darauf und leistete den Eid. Molière hat aber die ganze Ceremonie ins Lächerliche gezogen, indem er die Ärzte gegen ihre Gewohnheit ein sinnloses Küchenlatein sprechen und Examinatoren und Kandidaten in Übertreibungen jeglicher Art schwelgen läßt. Der blinde Gehorsam, das Hauptverdienst des Arztes, wird dem jungen Bacalaureus eingeprägt. Er muß schwören, daß er stets sein wolle „in

omnibus consultationibus ancieni aviso aut bono aut mauvaiso, de non jamais se servire de remediis aucunis quam de ceux seulement doctae facultatis, maladus dût-il crevare et mori de suo malo." Das Examen ist nicht besonders schwer. Jede Krankheit wird auf dieselbe Weise kuriert. Für Wassersucht, Lungenentzündung, Asthma, Fieber und Atmungsbeschwerden weiß der Kandidat nur das eine Mittel: „Clysterium donare, postea seignare, ensuita purgare," und wenn das nichts nützt „reseignare, repurgare et reclysterisare." Voller Entzücken ruft das ganze Kollegium dann aus: „Bene bene bene respondere; dignus, dignus est intrare in nostro docto corpore."

Molière hat aber nicht bloß in dieser possenhaften Ceremonie und in den Gestalten der drei Ärzte die Medizin angegriffen. Eine Auseinandersetzung über die Heilkunst lag ihm so sehr am Herzen, daß er die ganze dritte Scene des dritten Aktes einer prinzipiellen Erörterung über die Medizin widmete. Argans Bruder Béralde, welcher hier der Vertreter des gesunden Menschenverstandes ist, macht seinem Bruder Vorwürfe, daß er so blindlings einer Kunst Glauben schenke, die doch zur Heilung der Menschen gar nichts vermöge. Nur die Natur könne helfen, wenn man krank sei. Eine Utopie sei es, sich vorzustellen, daß man sie durch die ungeduldige Anwendung von Heilmitteln aller Art korrigieren könne. Und er rät ihm die Komödien Molières sich anzusehen, in welchen die ganze Thorheit der Medizin in krassen Bildern vorgeführt werde. Aber Argan antwortet mit den bedeutsamen Worten, die um so größere Beachtung verdienen, als Molière selbst todkrank war, als er schrieb: „Wenn ich Arzt wäre, würde ich mich an der Unverschämtheit dieses Mannes schon rächen; und wenn er krank wäre, würde ich ihn ohne Hülfe dahin-

sterben lassen. Er könnte noch soviel bitten, ich würde ihm nicht den geringsten Aderlaß, nicht das geringste Klystier verschreiben; ich würde ihm sagen: Krepiere, krepiere! das wird dich lehren, ein andermal die Fakultät zu verspotten!“ Béralde antwortet ihm, Molière werde sich wohl hüten, die Ärzte um Rat zu fragen; er sei der Ansicht, daß sich dies nur die Stärksten und Rüstigsten leisten könnten; die, welche genug Kraft in sich hätten, die Heilmittel mit der Krankheit über sich ergehen zu lassen; er dagegen habe nur soviel Kraft, sein Übel zu tragen.

Geradezu tragischen Eindruck machen diese Worte, wenn man bedenkt, daß Molière, als er diese Scene spielte, unmittelbar vor seinem Tode stand. Die erste Aufführung des ‚Eingebildeten Kranken‘ fand am Freitag, den 10. Februar 1673 statt. Am darauffolgenden Sonntag und Dienstag wurde das Stück wiederholt. Als am Freitag den 17. das Stück noch einmal gegeben werden sollte, war der Zustand des Dichters so besorgniserregend, daß seine Frau und Baron ihn dringend baten, an dem Tage doch nicht zu spielen. Aber Molière antwortete, wie die Überlieferung zu erzählen weiß: „Wie wollt Ihr denn, daß ich es thue? Fünfzig arme Theaterarbeiter haben nur ihren Tagelohn zum Leben. Was werden sie thun, wenn man nicht spielt? Ich würde mir Vernachlässigung meiner Pflicht vorwerfen, wenn ich sie um einen Tagelohn brächte, so lange es für mich noch eine Möglichkeit gäbe, zu spielen.“

Und er spielte; er, der Todkranke, spielte die Rolle des eingebildeten Kranken bis zu Ende. Mit welcher Anstrengung und in welcher Stimmung, kann man sich denken. In der letzten Scene, als der lustigste, ausgelassenste Mummenschanz auf der Bühne tollte, wurde er im Augenblick, wo er den Eidschwur leisten sollte und das Wort juro sprach, von einer Konvulsion ergriffen; aber da er

sah, daß das Publikum es merkte, verbarg er hinter erzwungenem Lachen seinen Schmerz. Das Stück ging zu Ende. Totenbleich und am ganzen Leibe zitternd mußte er nach Hause getragen werden. Er nahm eine Kleinigkeit zu sich und legte sich zu Bett. Alsbald fing der Husten wieder an und so stark, daß er auch Blut brach. Baron, der ihm beistand, erschrak und eilte aus dem Zimmer, um Molières Frau herbeizurufen. Zwei barmherzige Schwestern, denen er in seinem Hause Gastfreundschaft gewährt hatte, blieben allein bei ihm. Der Husten ließ nicht nach, und das Blut floß ihm in solcher Menge aus dem Munde, daß es ihn erstickte. Als Baron und Armande eintraten, war er bereits eine Leiche.

Es war um zehn Uhr abends. Welch bittere Ironie des Schicksals liegt nicht im Tode des großen Komikers! Mitten unter den Freuden des Karnevals, den eingebildeten Kranken spielend, noch in einigen letzten Worten der ohnmächtigen Kunst der Ärzte spottend, ein erzwungenes Lächeln auf den Lippen, kämpfte er mit dem Tode. Welche Tragik, das Läuten der Todesglocke mitten unter dem Schellengeklingel des Karnevals! Doch nicht bloß Trauer empfinden wir, wenn wir Molière unter seiner possenhaften Kleidung mit dem Tode ringen sehen. Wir sagten es eben: sein Tod ist tragisch. Und in der Tragödie gesellt sich immer zu der Wehmut, die wir beim Tod eines geliebten Helden empfinden, die Bewunderung über sein heldenhaftes Verhalten. Die Bühne ist das Schlachtfeld des dramatischen Dichters. Sterben, indem man die anderen zum Lachen bringt, um seine Pflicht bis zuletzt zu erfüllen, das ist ein Tod, der tiefe Ehrfurcht, die aufrichtigste Bewunderung erheischt. Es ist der Tod eines Helden. So verneigen wir uns denn vor dem großen Dichter, vor dem großen Manne, der starb, wie er gelebt,

treu seiner Pflicht, immer ehrenhaft, standhaft bis zum letzten Atemzuge.

Als Armande den Tod ihres Mannes hatte herannahen sehen, hatte sie nach einem Priester geschickt. Ob Molière selbst den Wunsch nach christlichem Beistande ausgesprochen, vermögen wir nicht zu entscheiden. Der Dichter gehörte zur Gemeinde St. Eustache. Die Priester dieser Kirche weigerten sich aber zu kommen, und bis ein gefügiger Pfarrer gefunden war, hatte Molière ausgelitten. Nun fragte es sich, ob der Dichter ein kirchliches Begräbnis erhalten durfte. Als Schauspieler, der nicht Buße gethan, galt er in den Augen der Kirche als exkommuniziert und durfte kirchliche Bestattung nicht beanspruchen. Der Erzbischof von Paris, der ihm ohnehin — wie der ganze Klerus — nicht freundlich gesinnt war, wollte keine Ausnahme gestatten. Da eilte Armande nach St. Germain und warf sich dem König zu Füßen. Ludwig XIV. war durch den Tod des großen Komikers wohl aufrichtig betrübt; anderseits wollte er aber einen Zwist mit der Kirche verhüten. So befahl er dem Prälaten einen Skandal zu vermeiden. Der Erzbischof ließ sich zu einem Ausgleich herbei. Er erlaubte zwar amtlich die kirchliche Bestattung im Friedhofe St. Eustache, doch unter der Bedingung, daß das Begräbnis nachts stattfände, ohne irgend welchen Pomp und nur unter der Begleitung von zwei Priestern.

Da diese Verhandlungen einige Zeit in Anspruch genommen, wurde Molière erst am vierten Tage nach dem Tode, am Dienstag, den 21. Februar beigesetzt. Um 9 Uhr abends fand das Begräbnis statt. Molières Zugehörigkeit zur Zunft der Tapezierer war es vielleicht zu verdanken, daß trotz des ausdrücklichen Befehls des Erzbischofs die Beerdigung doch feierlicher vor sich ging. Vier Geistliche trugen den Sarg, der mit den Abzeichen der Zunft ge-

schmückt war, zum Kirchhofe, sechs Chorknaben trugen Kerzen, und mehrere Lakaien folgten mit Wachsleuchtern. Freilich scheint man nachher den Körper, der zuerst in der Mitte des Kirchhofs am Fuße des Kreuzes begraben war, heimlich fortgeschafft und längs der Mauer, an der Stelle, wo die Totgeborenen lagen, also in nicht geweihter Erde beigesetzt zu haben. Die Kirche hatte den ‚Tartuffe‘ nicht vergessen und rächte sich am toten Dichter.

Im Jahre 1792, zur Zeit der großen Revolution, grub man die Leiche Molières aus. Die Gebeine, die man fand — und die vielleicht gar nicht die seinigen sind — wurden mit den sterblichen Resten Lafontaines im Père Lachaise bestattet, wo ein Mausoleum das Andenken der beiden Dichter wach erhält.

Ein viel lebendigeres Denkmal hatte sich aber Molière im Herzen der Menschen errichtet. Seine beiden Freunde Lafontaine und Boileau wurden in den Versen, die sie seinem Andenken widmeten, seiner Bedeutung vollständig gerecht. Als Plautus und Terenz in einer Person besang ihn der Fabeldichter in einem Grabgedichte. Boileau machte in einer an Racine gerichteten Epistel auf den leidenschaftlichen Widerstand aufmerksam, dem seine Komödie einstens bei den Zeitgenossen begegnet war, ein Widerstand, der wohl am besten geeignet ist, sein Streben in helles Licht zu setzen. Nach seinem Tode freilich, so schloß er wehmütig, habe man bald eingesehen, was man an ihm verloren. Die Komödie liege zerschmettert am Boden und dürfe kaum hoffen, wieder zu Ehren zu gelangen.

Außerordentlich zahlreich sind die Gedichte, die auf Molières Tod geschrieben wurden, ebenso außerordentlich verschieden. Seine Freunde, zu denen übrigens auch zwei Geistliche zu gehören scheinen, der spätere Bischof von

Avranches Huët und der Pater Bouhours, erkennen sehr wohl an, daß er in seiner Komödie nicht bloß habe unterhalten, sondern auch die Sitten und Fehler seiner Zeitgenossen habe satirisieren wollen. Selbst ein zur alten Richtung gehörender Litterat, Chapelain, bezeichnet ihn als den Plautus und Terenz des Jahrhunderts. Leidenschaftlich verfolgen ihn bis in den Tod hinein die Zeloten und Ärzte. Sein Tod auf der Bühne, als eingebildeter Kranker mitten unter dem Gelächter des Publikums, giebt ihnen willkommenen Anlaß zu ebenso gemeinen als witzlosen Verhöhnungen. Und auch die Dichterlinge versetzen dem toten Löwen den Eselstritt. In einer ‚Die burleske Hölle‘ betitelten Komödie zeichnen sie ihn als Possenreißer im Geschmack der Höflinge, als böswilligen Satiriker, als Feind Gottes, des Gesetzes und der Ärzte.

Daß die Stände, welche er in seinen Komödien unerbittlich verfolgt hatte, ihm auch im Tode noch grollten, kann man verstehen. Daß aber auch solche, die ihm im Leben nahe gestanden, kaum nachdem er die Augen geschlossen, seinem Andenken undankbar wurden, ist bitter. Sein Pflegesohn Baron verließ bereits zu Ostern 1673 mit dem Schauspieler La Thorillère, der Beauval und ihrem Mann das Theater des Palais Royal, um zur rivalisierenden Truppe des Hôtel de Bourgogne überzutreten. Einen solchen Schritt hätte Molière gewiß als die schmählichste Fahnenflucht angesehn. Gerade um die Zeit, wo der Chef verschwand, hätte die Truppe um so einmütiger zusammenhalten müssen. Es war dies um so notwendiger, als schwere Zeiten für Molières Truppe anbrachen. Der König hatte seinem Günstling Lulli den Saal des Palais Royal gegeben und so die Truppe gezwungen, sich ein neues Heim zu suchen. Es scheint, daß er überhaupt den Plan gehabt habe, Molières Truppe

mit der des Hôtel de Bourgogne zu verschmelzen. Vorläufig ging aber Armande nicht auf den Vorschlag ein. Sie behauptete sich in ihrem Theater der Rue Guénégaud — dort hatte sie ihren Wohnsitz aufgeschlagen. Dank den Stücken ihres Mannes und dem Talente des aus dem Maraistheater zu ihr übergetretenen Schauspielers Rosimont machte sie sogar sehr gute Geschäfte. Im Jahre 1679 wußte sie die berühmte Tragödin Champmeslé aus dem Hôtel de Bourgogne zu sich herüberzuziehen und hatte nun auch die Möglichkeit, mit Erfolg die Tragödien Racines bei sich aufzuführen.

Armandes Vermögensverhältnisse waren nach dem Tode ihres Mannes durchaus zufriedenstellend. Sie hatte von ihm ein sehr ansehnliches Vermögen geerbt; bei der Aufführung von Stücken ihres Gemahls bezog sie nach wie vor den Autoren-Anteil; nichtsdestoweniger scheint sie das Andenken ihres Mannes wenig pietätvoll bewahrt zu haben. So trug sie kein Bedenken, Molières ‚Don Juan‘ durch Thomas Corneille in Verse umsetzen zu lassen; daß es ihr eine hübsche Summe einbrachte, wird ihr wohl die Hauptsache gewesen sein. Ihren Mann hatte sie überhaupt bald so sehr vergessen, daß sie bereits vier Jahre nach dem Tode des Dichters, am 31. Mai 1677 eine neue Ehe einging; man hat sie durch den Hinweis darauf zu entschuldigen gesucht, daß sie wegen einiger skandalöser Prozesse, in die sie verwickelt worden war, eines männlichen Schutzes durchaus bedurft hätte. Wohl nicht mit Recht. Armande war selbständig genug, um nötigenfalls sich selbst zu schützen. Sie wird aber ihren Mann überhaupt niemals wirklich geliebt haben. Er war für sie zu groß. Sie war zu egoistisch und zu kalt, zu gefallsüchtig und zu gewöhnlich, um an der Seite eines außerordentlichen Mannes glücklich zu sein. Als Gemahlin des Schauspielers Guérin d'Estriché, der

vom Marais-Theater ins Hôtel Guénégaud übergetreten war, genoß sie das Glück, dessen sie würdig war.

Ob sie den Undank noch dadurch verschärfte, daß sie ihre Tochter aus erster Ehe schlecht behandelte und ihres Vermögens beraubte, wagen wir nicht zu entscheiden. Jedenfalls lebte diese, als sie majorenn wurde, im Kloster und heiratete erst fünf Jahre nach dem Tode ihrer Mutter einen Witwer, Claude de Montalant. Ihre Ehe blieb kinderlos. Mit ihr starb Molières Geschlecht fünfzig Jahre nach seinem Tode aus. — Armande selbst verschied den 30. November 1700, nachdem sie sich sechs Jahre vorher vom Theater zurückgezogen hatte. Bereits vorher hatte aber Ludwig XIV. seinen Plan, die beiden großen Theater von Paris, das Hôtel de Bourgogne und das Hôtel Guénégaud, das frühere Palais Royal, zu vereinigen, verwirklicht. Am 18. August 1680 hatten sich beide Truppen zu einer einzigen verschmolzen, zur Comédie française.

Dieses Theater, welches noch heutzutage den Ruhm der französischen Bühne aufrecht erhält, sieht gerne auf Molière als seinen ursprünglichen Schöpfer zurück. ‚La maison de Molière' nennt es sich mit Stolz. Ist es aber berechtigt, diesen Namen zu führen? Lebt Molières Tradition noch auf seiner Bühne? Hat Molière sich die Jahrhunderte hindurch als „führender Geist" der französischen Komödie erwiesen?

Sehen wir die Eigenart unseres Dichters etwas genauer an. Molières Bedeutung ist doppelter Art. Er ist sowohl ein Possendichter ersten Ranges als auch der eigentliche Schöpfer des satirischen Sitten- und Charakter-Lustspiels. In ästhetischer Hinsicht ist er ebenso bedeutend als Dichter des ‚Arztes wider Willen' wie als Verfasser des ‚Misanthropen' oder der ‚Gelehrten Frauen'. Keiner vor ihm hatte die Technik der Posse, welche auf die Lach-

muskeln der Zuschauer unwiderstehliche Wirkung ausübt, ebenso genial gehandhabt als er. Keiner hatte aber auch der Menschen Fehler und Schwächen so scharf zu beobachten und so treu wiederzugeben vermocht als er — auch Corneille nicht. — Keiner hatte noch vor ihm gewagt, auf der „komischen Bühne“ zeitgemäße Fragen in großem Stile zu behandeln, bestehende Einrichtungen anzugreifen, Sitten und Zustände litterarischer, religiöser oder allgemein kultureller Art zu verspotten. Vor ihm war die Gattung der Komödie in der That untergeordnet; er erhob sie zu einer poetischen Gattung, die den nachhaltigsten Einfluß auf das Leben seines Volkes ausüben konnte. Auf seine eigenartige Kompositionsweise brauchen wir nicht mehr näher einzugehen. Sie steht unter dem Einflusse des Prinzips, das ihn sein ganzes Leben lang geleitet zu haben scheint. Überall und stets ist es sein Bestreben, die Natur zu beobachten und der Natur zu folgen. Und ebenso wie er alles bekämpft, was der Natur widerstrebt, sei es, daß es sich in gezierter Redeweise, gesuchter Kleidung, scheinheiligem Wesen kundgiebt, sei es, daß es im Zwange besteht, den man der Neigung des Herzens oder dem Triebe des Instinkts auferlegt, ebenso verachtet er im Bau seiner Stücke die künstliche, der Realität des Lebens widersprechende Intrigue, und läßt die Menschen kommen und gehen und die Dinge aufeinanderfolgen wie im wirklichen Leben. Wie der klassische Dichter stets, und namentlich in Frankreich zur Zeit Ludwig XIV., weiß er das Unwichtige, Episodenhafte hinter das Wichtige, Bedeutende zurücktreten zu lassen. Die Darstellung des Charakters, die treue Wiedergabe der einzelnen kulturellen Züge, und die Satire derselben, das ist das einzige, was ihm der Beachtung wert dünkt; Fabel, Intrigue und Lösung sind ihm Nebensache.

Keiner der späteren Komödiendichter hat die ver-

schiedenen schriftstellerischen Eigenschaften Molières wiederum in sich vereinigt. Darum ist er bis heutzutage in der Geschichte der Komödie noch unerreicht. Seine Nachfolger in der französischen Litteratur haben immer nur die eine oder andere Seite seines Wesens in sich aufzunehmen und zu verwerten vermocht; hier und da haben sie ihn zwar nach der einen Richtung übertroffen, so namentlich in dem äußeren Bau der Stücke; umsomehr lassen sie aber dann nach der anderen Richtung nach.

Das ist zum Beispiel der Fall bei seinem unmittelbaren Nachfolger Regnard. Seine Stücke weisen sprudelnde Lustigkeit und heitersten Humor auf und sind oft besser gebaut als die Molièreschen, wie auch manche seiner Charaktere vorzüglich getroffen sind. Doch fehlt es dem Dichter durchaus an philosophischer Tiefe der Auffassung; auch hat er nie wie Molière daran gedacht, die Schäden seiner Zeit an den Pranger zu stellen und durch die Schärfe seiner Satire zu geißeln. So haben denn seine Stücke seine Zeitgenossen nie in Aufregung versetzt. Dasselbe läßt sich auch von Dancourt und Dufresny sagen.

Der erste, der nach Molière wiederum durch die Satire der Komödie ein Laster der Zeit ernst und energisch verfolgen sollte, ist am Anfang des XVIII. Jahrhunderts Lesage in seinem ‚Turcaret‘; unerbittlich geht er mit dem unersättlichen Durst der Zeit nach Gold zu Gericht und brandmarkt die Finanzleute aufs schärfste. Wie er im satirischen Sittenbilde dem großen Dichter nacheifert, so Destouches im Charakterbild. Er ist offenbar bestrebt, die Porträtgalerie Molières zu vervollständigen. Dem Misanthropen und Geizigen will er den Unentschlossenen, den Lästerer, den Zudringlichen, den Streber, den Prahler, an die Seite stellen; aber so fein und witzig diese Charaktere auch analysiert werden, sie bleiben doch mehr kalte Ab-

straktionen denn lebensvolle Menschen. Auch Piron in seiner Metromanie 1738 und Gresset in seinem Boshaften 1747 wissen es Molière doch eigentlich nur nach der einen oder anderen Seite nachzumachen. Marivaux schlägt ganz andere Bahnen ein als unser Dichter. In seinen zarten und eleganten Salonstücken lebt, wenn auch feiner und geschmackvoller, sogar eine Art Preziosität wieder auf. Bei aller Verschiedenheit steht die bürgerliche Komödie der Mitte des Jahrhunderts, welche auch wiederum wie Molière in seiner Schule der Ehemänner und der Frauen Thesen diskutiert, unserm Dichter näher. Freilich sehen es Nivelle de la Chaussée und Diderot in ihren Sittenbildern und Charakterstücken auf Rührung ab, aber nichtsdestoweniger geht das moralische Grundprinzip, durch welches sie sich leiten lassen, in gewisser Hinsicht doch auch auf das Molièresche Streben nach Natur, wie es sich etwa im ‚Misanthropen‘ kundgiebt, zurück. An übersprudelnder Lustigkeit und feinster Beobachtung, an Schärfe der Charakteristik und Tragweite der Satire kommen nur Beaumarchais' ‚Barbier von Sevilla‘ und ‚Hochzeit des Figaro‘ den großen Stücken unseres Dichters gleich. Freilich durchweht Beaumarchais' Werk noch ein ungleich schärferer Wind, als Molières kampfesfroheste Schöpfungen. Der ätzende, zerstörungslustige Witz des XVIII. Jahrhunderts hat den bei Molière fast immer zu Grunde liegenden spielenden Humor verdrängt.

Am Anfang des neunzehnten Jahrhunderts nimmt Molières Komödie keinen hervorragenden Platz ein. Scribe sieht es in seinen oberflächlichen, prosaischen Lustspielen nur auf die Intrigue ab, und Alfred de Musset ist in seinen Stücken — vielleicht mit der einzigen Ausnahme des Chandelier, der etwas an George Dandin erinnert, — entweder romantisch oder preziös. Um so

lebensvoller ersteht Molières Geist in der Mitte des Jahrhunderts in Emile Augiers Lustspielen wieder auf. Wenn auch ohne die geniale Verve unseres Komikers, behandelt dieser Dramatiker doch ähnliche Probleme auf ähnliche Weise. Der Bau seiner Stücke ist sogar entschieden viel besser. Herrn Birnbaums Schwiegersohn (le Gendre de Mr. Poirier) ist ein Lustspiel, das hinsichtlich der Satire und Charakteristik den Vergleich mit dem Bürger-Edelmanne durchaus nicht zu scheuen braucht. Und Augiers ganze, auf Wahrheit und Natürlichkeit hinsteuernde Grundrichtung hat mit derjenigen Molières viele Berührungspunkte. Überhaupt hat die dramatische Litteratur der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts, vielleicht ohne es zu ahnen, sich in Molières Gefolgschaft begeben. Die Sucht, die Probleme des Familienlebens, der Gesellschaft, der Religion auf der Bühne zu diskutieren, geht in letzter Instanz doch auf unseren Dichter zurück. Freilich werden diese Fragen heutzutage meistens im Ernste erörtert, während er sie stets in das Kleid der Komödie gehüllt hat. Im Grunde genommen ist aber er der Schöpfer des „Thesenstücks“. Und manche der modernen französischen Dramatiker haben auch in ihren Sittenbildern die Form der Komödie bewahrt. Paillerons „Welt, in der man sich langweilt“ (le Monde où l'on s'ennuie) ist ein modernes Seitenstück zu den ‚Gelehrten Frauen‘. Auch die Posse hat in unserer Zeit wieder einen großen Aufschwung genommen. In der Führung der Handlung ist sie sogar der Molièreschen entschieden weit überlegen. Die Charakteristik und Satire mit der Posse zu verbinden, haben übrigens einige Molière abgelauscht. So ist Labiches ‚Mr. Perrichon‘ eine Gestalt, in der echtes Molièresches Leben pulsiert. Molière ist in Frankreich bis heutzutage modern geblieben.

Auf die Komödie der anderen europäischen Völker ist sein Einfluß ebenfalls maßgebend gewesen. Goldonis Reform des italienischen Theaters, sein Versuch, die Stegreifkomödie durch das Charakterlustspiel zu ersetzen, ist in bewußter Anlehnung an Molière erfolgt. Er hat den großen Franzosen stets als seinen Meister verehrt und war sein Leben lang bestrebt ihm nachzueifern.

Noch enger als Goldoni hat sich der dänische Dichter Holberg an Molière gehalten. Er hat viele seiner Typen und Charaktere entlehnt; seine sittliche Tendenz hat er übernommen; er baut seine Stücke nach seinem Muster und sucht dieselben komischen Wirkungen zu erzielen; freilich ist alles bei ihm roher und trivialer, alles aber auch echt dänisch national.

Auch in England haben einige Dramatiker Molière nachzuahmen versucht. Namentlich sind es in der Restaurationszeit Wycherley, Congreve und Dryden gewesen, die sich zum Teil sogar sehr eng an unsern Dichter hielten; freilich übersetzten sie ihn ins Derbe und Rohe und verfolgten sogar Tendenzen, die den seinigen entgegengesetzt waren; sie wollten ihr Publikum nur amüsieren und thaten es skrupellos auf Kosten der Moral und des Anstandes.

In Deutschland wirkte unter den Ersten Frau Gottsched für den Dichter. Lessing nahm ihn in seinen ersten Stücken zum Muster. Namentlich waren es aber Kotzebue, der ihm seine niedrig komischen Züge ablauschte, und Iffland, der in seinen sittlich ernsteren Komödien Ausbeute suchte. Es wäre zu wünschen gewesen, daß unsere dramatischen Dichter sich intensiver mit ihm beschäftigt hätten. Die deutsche Komödie hätte viel von ihm zu lernen gehabt. In der letzten Zeit ist bei uns das Studium Molières im Aufschwung begriffen. Auf unseren Bühnen werden häufig Molièresche Stücke gegeben. Wir haben heutzutage

vorzügliche Übersetzungen des Dichters. Er ist aber trotzdem im großen Publikum noch nicht bekannt genug. Jeder Deutsche sollte sich stets vergegenwärtigen, was der größte deutsche Schriftsteller, was Goethe von ihm sagte. Eckermann teilt uns unter dem Datum des 12. Mai 1825 folgende Worte aus Goethes Munde mit: „Molière ist so groß, daß man immer von neuem erstaunt, wenn man ihn wiederliest. Er ist ein Mann für sich; seine Stücke grenzen ans Tragische; sie sind apprehensiv, und niemand hat den Mut es ihm nachzuthun. Ich lese von Molière alle Jahre einige Stücke, sowie ich auch von Zeit zu Zeit Kupfer nach den großen italienischen Meistern betrachte. Denn wir kleinen Menschen sind nicht fähig, die Größe solcher Dinge in uns zu bewahren, und wir müssen daher von Zeit zu Zeit immer dahin zurückkehren, um solche Eindrücke in uns aufzufrischen." Als Eckermann am 29. Januar 1826 Molière einen reinen Menschen nannte, antwortete Goethe: „Ja, reiner Mensch, das ist das eigentliche Wort, was man von ihm sagen kann, es ist an ihm nichts verbogen und verbildet. Und nun diese Großheit! Er beherrschte die Sitten seiner Zeit, wogegen aber unser Iffland und Kotzebue sich von den Sitten der ihrigen beherrschen ließen und darin beschränkt und befangen waren. Molière züchtigte die Menschen, indem er sie in ihrer Wahrheit zeichnete." Am 28. März des folgenden Jahres redet Goethe zu Eckermann über Bühne und Bühnenwirksamkeit und behauptet: „Wenn wir unsere modernen Zwecke lernen wollen, uns auf dem Theater zu benehmen, so wäre Molière der Mann, an den wir uns zu wenden hätten." Und er fährt fort: „Ich kenne und liebe Molière seit meiner Jugend und habe während meines ganzen Lebens von ihm gelernt. Ich unterlasse nicht, jährlich von ihm einige Stücke zu lesen, um mich immer im Verkehr des

Vortrefflichen zu erhalten. Es ist nicht bloß das vollendete, künstlerische Verfahren, was mich an ihm entzückt, sondern vorzüglich auch das liebenswürdige Naturell, das hochgebildete Innere des Dichters. Es ist in ihm eine Grazie und ein Takt für das Schickliche, und ein Ton des feinen Umgangs, wie es seine angeborene schöne Natur nur im täglichen Verkehr mit den vorzüglichsten Menschen seines Jahrhunderts erreichen konnte. — Von Menander kenne ich nur die wenigen Bruchstücke; aber diese geben mir von ihm gleichfalls eine so hohe Idee, daß ich diesen großen Griechen für den einzigen Menschen halte, der mit Molière wäre zu vergleichen gewesen!"

Wichtigste Litteraturangaben über das Studium Molières und seiner Werke

Biographie. Die ältesten Angaben über Molière finden sich — natürlich in tendenziös gefärbtem Lichte — in den Pamphleten, die ihn bei Anlaß der ‚Frauenschule' angriffen (vgl. Kap. V. S. 99 ff.), und im Elomire Hypocondre (vgl. Kap. VIII. S. 234) des Boulanger de Chalussay, ebenso auch in der gegen Molières Frau gerichteten Schmähschrift ‚La Fameuse comédienne'. Sehr wertvolle Angaben über die Aufführung seiner Stücke finden wir im Registre de La Grange ed. Ed. Thierry 1876 (vgl. Kap. III. S. 57). Derselbe verdiente Schauspieler und Freund des Dichters verfaßte auch die erste Biographie des Komikers, die im Jahre 1682 als Vorwort zu seiner Ausgabe der Werke des Dichters erschien (neu herausgegeben in der großen Molièreausgabe von Despois et Mesnard I, XII ff.). Anekdotenhaft und oft recht unzuverlässig, aber doch noch aus dem Munde von Molières Zeitgenossen schöpfend ist die Vie de Mr. de Molière von Le Gallois de Grimarest 1705. Bis zu Anfang des XIX. Jahrhunderts ist dieses Buch die Hauptquelle aller Biographien Molières gewesen. Erst mit der Arbeit von Beffara: Dissertation sur J. B. Pocquelin M. 1821, der sich auf Urkunden des Zivilstandregisters stützt, und mit dem Werke Taschereaus „Histoire de la vie et des ouvrages de Molière" 1825 beginnt eine neue Aera. Bis 1863, wo das Werk in 5. Auflage erschien, war Taschereau das maßgebende, biographische Werk. Die Autorität Grimarests zerstörte endgültig Bazin in seinen Etudes sur les commencements et les dernières années de la vie de Molière

(Rev. des deux mondes, Juliheft 1847/48). Neues Licht in die Geschichte Molières, seiner Familie und der ihm sonst nahestehenden bringen die sorgfältigen, auf urkundlichem Material sich aufbauenden Arbeiten von Eudore Soulié: Recherches sur Molière et sa famille 1863 und Jal: Dictionnaire critique de Biographie et d'histoire 1864, 2. Aufl. 1872, welche durch Loiseleur: Points obscurs de la vie de Molière 1877 vervollständigt wurden. Um die Molièrestudien noch gründlicher zu betreiben, gründete G. Monval 1879 die Zeitschrift Molièriste, welche zehn Jahre hindurch der Mittelpunkt des Molièrestudiums in Frankreich gewesen ist. Zu gleicher Zeit begann man sich auch in Deutschland mit dem Dichter intensiv zu beschäftigen. 1879 gründete Schweitzer eine Molièrezeitschrift „Molière und seine Bühne, Molière-Museum", die bis zum März 1884 lebte, und an welcher die hauptsächlichen deutschen Molièristen Mahrenholtz, Mangold, Fritsche, Humbert, Laun und Knörich regen Anteil nahmen. Auch die Zeitschr. f. neufranz. Spr. u. Litt. von Koerting und Koschwitz und das Archiv für d. Stud. d. neueren Spr. u. Litt. halfen durch die Aufnahme zahlreicher Arbeiten über Molière von nun an auch in Deutschland dem Studium Molières auf. Fast gleichzeitig erschienen die ebenso geschmackvoll und anregend geschriebene, als auch damals zuverlässige Arbeit von Lotheißen: Molière, sein Leben und seine Werke (1880), und die gründliche, gelehrte, aber trockene Arbeit von Mahrenholtz: Molières Leben und Werke vom Standpunkt der heutigen Forschung, im II. Bande der Franz. Studien; auch in kleinerer Fassung als: Molière, Einführung in das Leben und die Werke des Dichters (1883). Auch in Frankreich fuhr man fort sich mit dem Dichter zu beschäftigen. 1885 erschien die ausgezeichnete, nur die Anekdotenlitteratur zu sehr berücksichtigende Biographie Molières von Moland: M., sa vie et ses ouvrages, kurze Zeit darauf die in jeder Hinsicht vorzüglichen, zuerst in der Revue des deux mondes in einzelnen Artikeln, dann unter dem Titel „la Comédie de Molière, l'auteur et le milieu" herausgegebenen Arbeiten von Larroumet (1886, 2. Aufl. 1887). Von katholischem, speziell jesuitischem Standpunkt aus schrieb P. Kreiten „Molières Leben und Werke" (1887). Bei weitem die vollständigste, mit bewunderungswertem Fleiß und peinlichster Genauigkeit ausgeführte,

aber nur für das gelehrte Publikum berechnete Biographie ist die 1889 als X. Bd. der großen Molièreausgabe (vgl. u.) herausgegebene Notice biographique sur Molière (486 enggedruckte Seiten) von Paul Mesnard. Endlich sei die das große Publikum vorzüglich orientierende, in kurzen, markigen Zügen das Wichtigste zusammenfassende biographische Skizze von Morf „Molière" (Deutsche Rundschau, Mai 1897) erwähnt.

Ausgaben. Die Basis jeden wissenschaftlichen Studiums Molières bildet die in der Sammlung der Grands écrivains de la France von Despois und Mesnard besorgte, mustergültige Ausgabe der Oeuvres de Molière, mit Lexikon und grammatischer Abhandlung von A. und P. Desfeuilles, in 13 Bänden mit einem Album (1873—1900). Die besten sonstigen französischen Ausgaben dürften wohl sein: die von Moland: Oeuvres complètes de Molière, in 7 Bdn. 1863/64, 2. Ausg., 1880/84; Jouaust: Théâtre complet de Molière, in 8 Bdn., 1882/83; Pauly: Les oeuvres de Molière 1872/74, dann 1888, 8 Bde.; A. France: Les Oeuvres de J. B. P. Molière, 4 Bde. 1889/92. Außerordentlich zahlreich sind die billigen Schulausgaben; es sei besonders auf die zwar klein gedruckte, aber vollständige Ausgabe des Verlages Hachette in 3 Bdn. hingewiesen. Von den deutschen Ausgaben verdienen besondere Erwähnung Laun: Molière mit deutschem Kommentar, Einleitungen und Exkursen, fortgesetzt von Knörich; und Fritsche: Ausgewählte Lustspiele, erklärt von H. F.

Übersetzungen. Die besten deutschen Übersetzungen sind unstreitig die vom Grafen Baudissin, 1865/67, 4 Bde., in fünffüßigen, reimlosen Jamben, und namentlich die von Fulda, 1892, die aber leider nur die Meisterwerke des Dichters, den ‚Tartuffe', ‚Misanthropen', die ‚Gelehrten Frauen' in freiem, gereimten Versmaß und den ‚Geizigen' in Prosa bietet. Recht ledern sind die Übersetzungen von Laun, sowohl die in Alexandrinern als auch die in paarweise gereimten Jamben.

Quellen. Molières Verhältnis zu der italienischen Komödie ist namentlich untersucht worden von Moland: Molière et la comédie italienne 1867. Seine Beziehungen zu den Alten bespricht Mahrenholtz in: M. und die römische Komödie (Arch. f. neuere Spr. u. Litt. Bd. 56, S. 241/264) und Reinhardstöttner: Plaut.

Lustspiele in späterer Bearbeitung (Leipzig 1880, Bd. I.). Sein Verhältnis zu Spanien untersucht Mahrenholtz in M. und sein Verhältnis zur spanischen Komödie (Arch. Bd. 60, S. 284 ff.). Seine Beziehungen zu den zeitgenössischen Dramatikern lassen sich am besten auf Grund von Fournel: Les contemporains de Molière (3 Bde., Paris 1863) erforschen. Für jedes Lustspiel sind z. T. sehr sorgfältige Einzeluntersuchungen angestellt worden, deren Titel in Bibliographien (vgl. u.) nachgesucht werden mögen.

Molière als Künstler. Manches findet sich schon bei Humbert: Molière, Shakespeare und die deutsche Kritik (Leipzig 1869). Vorzüglich sind die Artikel von L. Vivier im Molièriste VIII: L'art de Molière. Recht Beherzigenswertes bietet Sarcey: Quarante ans de théâtre, Molière (1900); auch Weiß' Buch über Molière behandelt die ästhetische Seite von M.s Wirken geistvoll, wenn auch manchmal paradox. Bethge untersucht eingehend in seiner aus einer Erlanger Dissertation hervorgegangenen Abhandlung in Zeitschr. f. franz. Spr. u. Litt. (XXI, S. 253) die Technik Molières. Im Zusammenhang sucht Oettinger in seiner „Komik Molières" (Straßburg 1901) die Ästhetik des Dichters zu behandeln. Endlich möge auf Verfassers „Groteske Satire bei Molière?" in den Abhandlungen z. rom. Philol. (Festgabe für Gröber 1899) hingewiesen werden.

Theater- und Kulturverhältnisse. Für M.s Theater ist die beste Quelle Despois: Le théâtre français sous Louis XIV (Paris 1874) und Fournel: Le théâtre au 17e siècle. La comédie. Auch H. Fritsche: Molières Bühne und ihre Einrichtung, an der Spitze seiner Avare-Ausgabe (1886) ist erwähnenswert. Die preziösen Verhältnisse untersucht Livet: Précieux et précieuses; das Verhältnis M.s zur Medizin: Raynaud: Les médecins du temps de Molière.

Sprache. Ein monumentales Werk ersten Ranges ist Livet: Lexique de la langue de Molière, comparée à celle des écrivains de son temps (3 Bde. 1896). Recht lesenswert ist Brunetière: La langue de Molière (Revue des deux mondes 15. Dez. 1898). Die Namen der in den Komödien auftretenden Personen untersucht H. Fritsche in seinem Namenbuch zu Molières Werken mit philologischen und historischen Erläuterungen (1868, 2. Aufl. 1887).

Über Gramm. u. Lexikalisches vgl. auch die große Molièreausgabe XII, XIII (vgl. o. unter „Ausgaben").

Einzelfragen. Die zwei Fragen, welche am meisten Staub aufgewirbelt haben, sind die Armande- und die Tartuffe-Frage. Bezüglich der so oft und leidenschaftlich erörterten Frage über Armandes Herkunft sei besonders verwiesen auf die scharfen Auseinandersetzungen von Schuchhardt (Allgem. Zeitung v. 29. Mai 1873), Gaston Paris (Revue critique, 3 Août 1878 in einer Besprechung von Loiseleur) und Mazzoni: Nuova Antologia (1887. 95) La Vita di Molière secondo gli ultimi studi. Über den ‚Tartuffe' giebt es — wie über den ‚Misanthropen' — zwei ausgezeichnete Monographien, v. Mangold: Molières ‚Tartuffe' (Oppeln 1881) und Wesselofsky: Etudy o Molièrye, ‚Tartuffe' (Moskau 1879). Die so vielfach umstrittene religiöse Frage des ‚Tartuffe' ist am tiefsten von folgenden Forschern erörtert worden: im liberalen Sinne von Paul Janet: La philosophie de Molière (Revue des deux mondes Bd. 44, 1881) und René Doumic: La question de Tartuffe. Le Correspondant (1890). Despois l. c. S. 225 vertritt eher einen vermittelnden Standpunkt. Brunetière in seinen Etudes critiques neigt mehr nach der anderen Seite. Kreiten l. c. möchte aus dem ‚Tartuffe' ein gegen die Jansenisten gerichtetes jesuitisches Parteiwerk machen, erörtert aber auch sonst vom katholischen Standpunkt die ganze Frage.

Bildnisse des Dichters. Das älteste Porträt Molières ist von Mignard und stammt etwa aus dem Anfang der sechziger Jahre. Es stellt den Dichter als Cäsar im Purpurkleide des Imperators und den Lorbeerkranz auf dem Haupte in Corneilles ‚Mort de Pompée' dar. Auf Grund dieses Bildes sind alle späteren idealisierenden Bilder gemacht worden, auch die berühmte Büste von Houdon. Viel interessanter ist das Bild des Privatmannes Molière, von einem nicht bekannten Maler, vielleicht Sebastien Bourdon, welches den Dichter wohl in späteren Jahren, und wohl in leidendem Zustand, mit schwermütigem Gesichtsausdruck darstellt (s. unsere Abbildung). Das Original befindet sich in der Galerie des Herzogs von Aumale in Chantilly. Ein Kupferstich von Simonin stellt endlich Molière als Sganarelle

dar. (Über andere Zeichnungen vgl. Mahrenholtz, Zeitschr. f. neufr. Spr. u. Litt. 11. 1889.)

Bibliographisches. Alles Nähere kann in den speziellen Molière-Bibliographien nachgesehen werden, von denen Mahrenholtz in seiner Molière-Biographie bis zum Jahre 1881 und Mesnard im 11. Bd. der großen Molière-Ausgabe bis 1893 angeführt seien. Über die später erschienenen Arbeiten vgl. die Supplementhefte in Gröbers Zeitschrift und die bibliographischen Zusammenstellungen im „Litteraturblatt für germ. u. rom. Philologie" von Neumann u. Behaghel oder in der „Zeitschrift für frz. Spr. u. Litt.".

Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Geisteshelden

Eine Sammlung von Biographieen

Bisher erschienen folgende — einzeln käufliche — Bände:

Anzengruber. 2. Aufl. Von Dr. Anton Bettelheim. [4]
Böcklin. Von Henri Mendelsohn. [40]
v. Buch. Siehe: Humboldt. [39]
Carlyle. 2. Aufl. Von Prof. Dr. G. v. Schulze-Gaevernitz. [6]
Columbus. Von Prof. Dr. Sophus Ruge. [5]
Cotta. Von Minister Dr. Albert Schäffle. [18]
Dante. Von Pfarrer Dr. Joh. Andr. Scartazzini. [21]
Darwin. Von Prof. Dr. Wilhelm Preyer. [19]
Galilei. Siehe: Kepler. [22]
Görres. Von Prof. Dr. J. N. Sepp. [23]
Goethe. Von Prof. Dr. Richard M. Meyer. 2. Aufl. Preisgekrönt. [13/15]
Hölderlin. * Reuter. 2. Aufl. Von Dr. Ad. Wilbrandt. [2/3]
A. v. Humboldt. * L. v. Buch. Von Prof. Dr. Günther. [39]
Jahn. Von Dr. F. G. Schultheiß. Preisgekrönt. [7]
Kepler. * Galilei. Von Prof. Dr. S. Günther. [22]
Lessing. Von Privatdozent Dr. K. Borinski. [34/35]
List, Friedrich. Von Carl Jentsch. [41]
Luther. I. II, 1. Von Prof. Dr. Arn. E. Berger. [16/17. 27]
Moltke. 3 Bde. Von Oberstleutn. Dr. Max Jähns. [10/11. 37/38]
Montesquieu. Von Prof. Dr. Alb. Sorel. [20]
Mozart. Von Prof. Dr. O. Fleischer. [33]
Peter der Grosse. Von Dr. K. Waliszewski. [30/31]
Reuter. Siehe: Hölderlin. [2/3]
Schiller. Von Prof. Dr. Otto Harnack. [28/29]
Schopenhauer. Von Konsul Dr. Eduard Grisebach. [25/26]
Shakspere. Von Prof. Dr. Alois Brandl. [8]
Spinoza. Von Prof. Dr. Wilhelm Bolin. [9]
Stanley. Von Paul Reichard. [24]
Stein. Von Dr. Fr. Neubauer. Preisgekrönt. [12]
Tennyson. Von Prof. Dr. E. Koeppel. [32]
Tizian. Von Dr. Georg Gronau. [36]
Walther v. d. Vogelweide. 2. Aufl. V. Prof. A. E. Schönbach. [1]

⁕ Bei Bestellung genügt Angabe der eingeklammerten Band-No. ⁕

